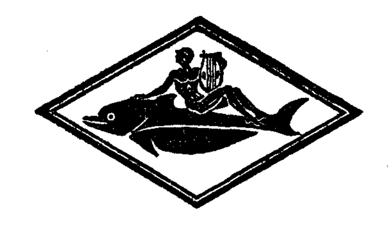
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

BEGRÜNDET VON BERNHARD SCHUSTER
HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES GÜNTHER

XXVI. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND
(OKTOBER 1933 BIS MÄRZ 1934)

MAX HESSES VERLAG / BERLIN-SCHÖNEBERG

INHALTSVERZEICHNIS

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

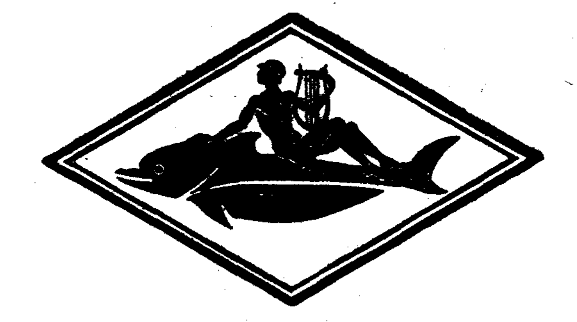
BILDER

HANDSCHRIFTEN (NACHBILDUNGEN)

VERSCHIEDENES

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT
BEGRÜNDET VON BERNHARD SCHUSTER
HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES GÜNTHER
XXVI. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1933

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

NEUE AUFGABEN UND WEGE DER DEUTSCHEN MUSIK

VON
HERMANN UNGER-KÖLN

Adolf Hitler, der Führer des neuen Deutschlands, sagte vor einiger Zeit im Verlaufe eines Gespräches zu einem der hervorragendsten jüngeren deutschen Komponisten: »Wir Politiker sind nur die Funktionäre des Volkes. Aber das, was dessen wesentlichster Ausdruck ist und was seinen Ruhm bis in die entferntesten Zeiten bewahrt, ist seine Kunst. Denn: was wissen wir heute noch von den Staatsmännern der alten Ägypter? Und wo bliebe die Erinnerung an jenes Land trotz seiner mehrtausendjährigen politischen Geschichte, wenn nicht die Pyramiden noch heute von der Größe seiner einstigen Kultur und Kunst zeugen würden?« — Es sei in diesem Zusammenhang erinnert an einen Brief, den *Richard Wagner* einst dem Reichsgründer und ersten Reichskanzler Bismarck schrieb, nachdem er mehrfach vergebens um dessen wohlwollendes Interesse an seinem, für das deutsche Volk bestimmten Werk in Bayreuth geworben hatte. Es heißt in jenem historisch bedeutsamen Schreiben: »Immerhin dürfte es mir selbst in Ihren Augen gestattbar erscheinen, mein tief beklommenes Gefühl darüber auszudrücken, daß die Ausführung eines Unternehmens wie des von mir entworfenen, ohne Teilnehmung von seiten der, einzig im wahren Sinne fördernden und adelnden Autorität, an welcher es mir im tiefsten Grunde gelegen sein muß, sich vollziehen sollte, und ich in diesem Falle mit dem Schicksale der Neugeburt des deutschen Geistes durch unsere großen Dichter der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mich trösten müßte, welcher der große Friedrich, obwohl der wahrhafte Held dieser Neugeburt, fremd und kalt gesinnt blieb.« — Wagners Schreiben mag in seinem Tone allzu resigniert erscheinen, seinem Inhalt nach verliert es doch darum nicht an Überzeugungskraft. Die deutsche Musik, soweit sie überhaupt in den Gesichts- und in den Interessenkreis unserer Staatsmänner der Geschichte trat, fand dort über das rein Ästhetische und Persönliche hinaus kaum eine Beachtung: der große *Friedrich*, der nur italienischen Gesang kennen und anerkennen wollte, der einen *Philipp Emanuel Bach* nicht an seinem Hofe zu halten und einen *Sebastian Bach* nicht an ihn zu fesseln verstand, bleibt trotz alledem der große Staatsmann und Volkskönig, aber er versagte sich selbst die stärksten Kräfte, um seinem Volke nun auch die einigende Gesamtkultur zu schaffen. Sein Nachfolger auf dem Throne fand nicht den Weg, den, bei ihm vorsprechenden *Mozart* zu mehr als einer belanglosen Bestellarbeit zu gewinnen, und der, Friedrich

dem Großen nacheifernde deutsch-österreichische *Kaiser Josef* zwang denselben Mozart dazu, in einem vertraulichen Briefe eine Klage zu äußern, die ganz auffallend an jene, eben verlesene Richard Wagners erinnert, und die ebenfalls hier zitiert sein möge: »Ich weiß, daß der Kaiser im Sinn hat, in Wien eine deutsche Oper aufzurichten und daß er einen jungen Kapellmeister, der die deutsche Sprache versteht, Genie hat und imstand ist, etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernste sucht. Ich glaube, das wäre so eine gute Sache für mich. Wenn mir der Kaiser 1000 Gulden gibt, so schreibe ich ihm eine deutsche Oper. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen. Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche mit Ernste anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden oder gar deutsch zu singen.« — Aus dem Briefe geht deutlich hervor, daß der Kaiser sehr bald seinen schönen Plan wieder aufgegeben, um sich erneut der italienischen Oper zuzuwenden. Mozart wurde vergessen und ging in Not zugrunde.
Einem *Franz Schubert*, der den Deutschen das deutsche Kunstlied geschaffen und der sich in Plänen zu einer deutschen Volksoper verzehrte, blieben die deutschen Bühnen verschlossen, einen *Beethoven* vergaß man über den Triumphen Rossinis und Paganinis. *Karl Maria von Weber*, der Schöpfer der deutschen nationalen Oper und, wie Schubert, der Vertoner der patriotischen Freiheitsgesänge Theodor Körners, starb einsam im fernen England, und *Heinrich Marschner*, sein nächster künstlerischer Erbe, schrieb mit fast den gleichen Worten wie sein Zeitgenosse, der in Armut gestorbene *Lortzing*: »Diese deutsche Art, alles Fremde zu verhimmeln und das Eigene zu verachten, demütigt, entmutigt und macht deutsche Künstler mißmutig, so daß sie ihre Leier lieber an den Nagel hängen und mit gekränktem Stolz und Herzen müßig und träumerisch faullenzen, als sie von neuem zu stimmen und frische Saiten aufzuziehen.« — Fügen wir endlich hinzu, daß auch ein *Brahms* auf seine Widmung des Triumphlieds zum Siege der deutschen Truppen vom kaiserlichen Hofe eine recht kühle Antwort erhielt und daß weder ein *Max Reger* noch *Richard Strauß* oder *Hans Pfitzner* jemals von Staats wegen berufen und zu tätiger Mitarbeit in Sachen deutscher Volkskulturpflege herangezogen wurden, so rundet sich das Bild, dessen Ausmalung notwendig erschien, um Sinn und Wert jenes, an den Anfang unserer Betrachtung gestellten Ausspruchs Adolf Hitlers ganz zu verstehen und zugleich selbst Mittel und Wege zu einer Neuordnung der deutschen Gesamtkultur unter enger Heranziehung unserer Musik und Musiker auszusinnen. Und auch hierbei wird uns jener Wagnersche Brief an Bismarck Wegweiser sein können. Denn gerade von Wagner erklärte *Adolf Hitler*, gelegentlich der Leipziger Geburtstagsfeier, sein Beispiel müsse für unsere eigene Zeit

wieder zum Vorbild werden. *Wagners Gesamtkunstwerk*, ebenso wie sein der Pflege dieses Werkes zugedachtes Bayreuther Festspielhaus, ist es also, dem unser Führer sein ganz besonderes Interesse, seine echte Begeisterung von jeher geschenkt hat, wie er auch versprach, das 1913 von dem deutschen Reichstag gegen den Protest der größten deutschen Musiker, eines Richard Strauß so gut wie eines Hans Pfitzner und Max Reger, dem Bayreuther Schöpfer angetane Unrecht der Preisgabe des Weihfestspiels »Parsifal« an die Repertoireoper heute wieder gutmachen zu wollen. Freilich: eines muß sogleich gesagt werden: nicht um eine künstlerische Reaktion, wie manche besorgte Gemüter oder hypermoderne Internationalisten behaupten, handelt es sich bei unserem heutigen Bestreben, nicht um ein, nur am Äußerlichen, Gegenständlichen oder am musikalischen Darstellungsstil haften bleibendes Zurück zu Wagner, das würde zu seinem eigenen, einst zu dem jungen Fortschrittsmusiker Joachim Raff, dem musikalischen Helfer Franz Liszts, gesprochenen Wort: »Macht Neues, Kinder, Neues« im schroffsten Widerspruch stehen. Es ist ja doch kein Zufall, wenn gerade in diesen Tagen der Feier des 60. Geburtstages des vor 12 Jahren dahingegangenen *Karl Storck* seine Bedeutung als Wagner-Apostel, aber ebenso als deutscher Kulturpolitiker erneut erkannt und betont wurde. Wir sehen, ebenso wie einst Storck, in Wagner heute eben nicht mehr allein den großen Musiker und Dramatiker, sondern mindestens ebenso den Mann, der immer wieder, sei es als junger Kapellmeister am Dresdener Hofe, dann als politisch verfolgter Flüchtling in der Schweiz, weiter als Freund des jungen, idealistisch gesinnten König Ludwig von Bayern und zuletzt als weltberühmter Meister von Bayreuth umfassende Pläne zur Neuorganisation des deutschen Musiklebens und der Musikerziehung gesponnen und der uns als erster den Blick für die wahren Wurzeln eigen-nationaler Kunst geöffnet hat.

Friedrich Nietzsche, als junger Gelehrter in Freundschaft an Wagners Haus in Luzern gefesselt, hat in seinem berühmt gewordenen Buche von der Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik die Ideen und Pläne Wagners auf seine eigene Weise wissenschaftlich untermauern wollen. Und wie Richard Wagner als Komponist die Wege der antiken großen Tragiker erneut beschritt, so hat er als Kunstphilosoph diejenigen Platos der Mit- und Nachwelt wieder gangbar gemacht. Für ihn ist die Musik nicht Angelegenheit einzelner Gebildeter, sondern, wie es im alten Hellas war, diejenige des Volksganzen. Denn sie ist Ausfluß eigen-nationaler Werte, ist verwurzelt im Rassischen, mitbedingt durch Blut, Mythos, ja durch Klima und geistige Umwelt. Diametral steht dieser Wagnersche Gedanke gegenüber all den Behauptungen der letzten Epoche von der Internationalität der Kunst, die sich auf dem Gebiete der Musik in der sogenannten Phänomenologie mit ihrer nüchtern-sachlichen Spannungslehre, ihrer Entseelung und damit auch Entsittlichung der Musik breitmachte und die sich in der atonalen Musik auf der

höheren, in der Jazzmusik auf der niederen Ebene praktisch verheerend auswirken durfte. Die Verlogenheit und damit auch die innere Unfruchtbarkeit jener, nun überwundenen Musik ging hervor eben aus ihrer Nichtbeachtung des Wagnerschen Grundsatzes, daß jede Kunst aus engster Verbundenheit mit den starken Wurzeln des eigenen nationalen Volkstums hervorzugehen und Pflichten der eigenen Volksgemeinschaft gegenüber auszuüben habe. Es ist mehr als zufällig, wenn Wagners fanatischer Bekämpfer, der Wiener Jude Hanslick, mit seiner Lehre vom Spiel der tönend bewegten Form in der Musik gerade von der vorigen Epoche als Kronzeuge und Wegweiser angesehen wurde, und wenn in dieser Zeit die Achtung vor dem, auf deutschem Boden stehenden schaffenden Musiker von seiten auch der Jugend auf ein Minimum herabgesunken war.

Wagners Musik dagegen ist empfunden nicht als Formspiel ohne Inhalt, sondern als Ausdruck der *Gemütsbewegungen*, wie diese der englische Naturforscher Darwin in der Gebärdensprache der primitiven wie der Kulturvölker erkannte. Die ausdrucksmäßige Bewegungsgebärde aber ist abhängig von der körperlichen Eigennatur eines Menschen, die ihrerseits wiederum bedingt wird durch seine rasse- und volksmäßig wie klimatisch besondere Artung. Wie Wagner eine Geschichte der Musik der Völker aus der Entwicklung ihrer *Nationaltänze* ablesen wollte, so wird auch heute die Erkenntnis notwendig sein, daß hier durch den gebärdenhaften Rhythmus des Tanzes die stärksten Wirkungen auf die Volksseele möglich und damit auch notwendig sein werden. Die bisher beliebte Nachahmung exotischer oder gar negerhafter Schritt- und Tanzbewegungen mußte unbedingt ihre verderbliche Rückwirkung auf die Gemütshaltung der Tanzenden und somit unseres Volkes ausüben. Es wird also eine der wesentlichsten Aufgaben unserer neuen Zeit sein, hier Abhilfe und Wandel, aber auch Neuformung zu schaffen.

Ist es denn nicht geradezu widersinnig, wenn dasselbe Deutschland, das in seinen romantischen Meistern Schumann und Wagner den Nachbarnationen, den Polen, Nordländern, Böhmen und Russen Anreger zu eigen-nationaler Musik erstehen ließ, in einem Chopin, Grieg, Smetana, Dvorak und Mussorgskij, nur für *sich* selbst den Zusammenhang mit seiner eigenen Volkstanzmusik verloren haben sollte? Gleiches gilt von der erneuten Hinwendung zu dem aus der deutschen Sprache ihrer Melodik und ihrer Bildkraft geborenen *Volkslied*, das nicht in den Fesseln akademisch-historisierender oder volksfremder Museumswissenschaft steckenbleiben darf. Unsere neue Zeit mit ihren neuen Gemeinschaftsidealen, ihren neuen Persönlichkeitssymbolen und der, nach jahrhundertelanger innerer Zerrissenheit, endlich wiedergewonnenen Eintracht der Klassen und Stände, wird dem Dichter und dem Musiker auch den künstlerischen Stoff bringen, der beiden bisher fehlte, um wirklich gemeinsames Volksgut zu schaffen!

WAGNERS BRIEFWECHSEL MIT SEINEM VERLEGER FRITZSCH

VON

HANS ZIEGLER-BAYREUTH

Vor Jahren ging eine Notiz durch die Presse, wenn man schon Ludwig II. von Bayern den großen Förderer Richard Wagners nenne, so möge man doch einen anderen nicht vergessen, der an anderer Stelle und mit anderen Mitteln ungeheuer viel dazu beigetragen habe, daß Wagner sich durchsetzte, das sei der Verleger E. W. Fritzsch in Leipzig.

Der ehemalige Violinist des Leipziger Orchesters hatte eine Musikalienhandlung und einen Musikverlag in Leipzig eröffnet, in dem auch das »Musikalische Wochenblatt« erschien. Dieses Blatt, von dem Wagner noch 1882 aus dem Vendramin versichert, daß es sein Leib- und Magenblatt sei, trat von Anfang an unentwegt für Wagner ein. Da ruhige und sachliche Anerkennung damals, wo Wagner von der Parteien Gunst und Haß hin und her gezerrt wurde, noch selten war, erregte Fritzsch die Aufmerksamkeit des Meisters. Und als er daran ging, seine gesammelten Werke herauszugeben, trat er an Fritzsch heran, und der junge Verleger wagte sich auch an die große Aufgabe. Nicht immer ganz zur gegenseitigen Zufriedenheit, denn Fritzsch war mehr Künstler als Geschäftsmann. Aber eine bis zum Tode Wagners dauernde Freundschaft entwickelte sich aus dieser Geschäftsverbindung.

Nun liegen die Briefe Wagners an seinen Verleger Fritzsch, 126 an der Zahl, in der Abschrift 56 engbeschriebene Schreibmaschinenseiten, vor uns, in der kleinen, sorgfältigen, wie gestochen wirkenden Handschrift des Meisters. Unveröffentlichtes und ungehobenes Material, das manche Korrekturen in der Wagner-Biographie nötig machen wird, und das den dritten Band der Verlegerbriefe vollständig machen könnte. Ein Schatz, der 50 Jahre behütet wie ein Heiligtum, einen Dornröschenschlaf schlief, und der nun plötzlich ans Licht kommt. Es sind Briefe von 1870—1882 aus Luzern, Triebschen, aus der Fantaisie, aus Bayreuth, aus Wiesbaden, Hannover und Ems und die letzten aus dem Palazzo Vendramin in Venedig. Merkwürdig, wie sich die Schrift des Meisters verändert, die ersten sind minutiös klein, ungeheuer viel steht auf vier Seiten, die letzten sind aber groß geschrieben, die Augen duldeten wohl die kleine Schrift nicht mehr, aber ein Altern sieht man den letzten Briefen so wenig wie seinen Werken an.

Wenn man in Bayreuth die Werke des Meisters als die stolzen Gebäude seines sieggekrönten Schaffens vor sich sieht, wenn man in der Bayreuther Ausstellung »Genie am Werk« die einzelnen Bausteine bewundern kann, aus denen das Werk gebaut wurde, so sieht man hier, wie Wagner sich müht,

das Material zu schaffen, Sand und Steine zu seinem stolzen Bau heranzukarren. Und um was muß sich der Meister alles kümmern!
Um das Format von Broschüren, um Satz und Papierart, der Druck des »Beethoven« und der »Bestimmung der Oper« wird erörtert und um Beschleunigung gebeten. Der Name Bayreuth taucht auf. Der Meister spricht von zukünftigen Festspielaufführungen und ihrer Finanzierung. Er lehnt den Ausdruck »Aktien« ab, nennt sie nur Zahlungen von je 300 Thalern, für die ein Platz für drei Aufführungen gegeben wird. Der Name Patronatsschein kommt erst später vor. Die übrigen Plätze sollen »gänzlich gratis« vergeben werden, und zwar nur an solche die es verdienen und nicht vermögend genug sind. Wie lange mußte doch Wagner auf die Erfüllung dieses seines Lieblingswunsches warten! —— Er verspricht Juli 1871 als persönliches Autogramm den Vierstimmigen Grabgesang für C. M. v. Weber, ebenso ein kleines Klavierstück (Albumblatt), das er zur besonderen Herausgabe vielleicht nicht für bedeutend genug hielt. Er schickt einen Brief von Berlioz und bittet um Rückgabe. Er deutet an, daß die Götterdämmerung seine ganze Kraft in Anspruch nimmt, und daß er keine Zeit habe, philosophische Abhandlungen zu lesen. Er returniert deshalb eine Broschüre. Er legt einen Brief an Nietzsche bei, der damals in Leipzig weilte. Ein erstes leises Anklingen des Themas Nietzsche. Wir erfahren von dem Freundeskreis, an den Bücher zu schicken sind, Brockhaus, Marbach, Riedel, Fromann, Pusinelli, Frau v. Schleinitz treten uns entgegen und immer mehr erweitert sich die Runde. Nietzsche kommt hinzu und Malvida v. Meysenburg, dann die Bayreuther Freunde, Bankier Feustel, Bürgermeister Munker, Kons.-Rat Krausold, Dekan Dittmar, Kom.-Rat Kolb, Prof. Nägelsbach und Rektor Großmann. Beschwerden über geistigen Diebstahl, Bitten um Musikalien gehen nebenher, so die Bitte um die Partitur von Webers Oberon, Spohrs Jessonda und Spontinis Vestalin. Prachtvoll rauscht plötzlich in dieser Sinfonia domestica voll Alltagssorgen eines Genies ein maestuoso daher. Die Freundschaft mit Nietzsche und die Sorge um die Drucklegung der Geburt der Tragödie.

Bester Herr Fritzsch!

Ich muß Ihnen wahrlich heute wiederum schreiben, da ich die Angelegenheit des Herrn Prof. Nietzsche, in welcher ich nun unterrichtet bin, nicht unerledigt lassen darf.
Es ist ein sonderbares Schicksal, welches gerade Ihnen, dem ehemaligen Violinisten des Leipziger Orchesters und jetzigen Musikalienhändler, dieses Manuscript zugeführt hat: mir ist es so erklärlich, daß Sie meine Aufmerksamkeit nicht durch Ihren Musikverlag, sondern durch Ihr musik. Wochenblatt auf sich zogen: dadurch wurden Sie zu meinen litterarischen Verleger, und, da meine litterarischen Arbeiten weit über den spezifisch musikalischen Charakter hinausgehen, zieht dieser Umstand natürlich die Aufmerksamkeit von solchen auf sich,

welche von einer ganz anderen Seite herkommend sich von mir nachgezogen und zur Mitwirkung an der Durchführung meiner Ideen sich bestimmt und berufen fühlen. Herrn Nietzsches Buch hätte unter normalen Umständen in einem philologischen Verlage erscheinen sollen; daß der Verfasser es nun vorzieht, es bei einem Musikalienhändler herauszugeben, hat für mich einen sehr wunderlichen und tiefen Sinn, und erklärt sich zunächst wohl nur daraus, daß dieser Musikalienhändler meinen »Beethoven« und die »Bestimmung der Oper« herausgab, Wie nun keine tiefsinnigere, schwungvollere und originellere Arbeit eines, von seinen Fachgenossen ungemein hochgestellten, Gelehrten auf die von mir gegebenen Anregungen hervorgehen konnte, so mag es denn nun auch ein bedeutungsvolles Zeichen der weittragenden Wichtigkeit der von mir ausgegangenen Impulse sein, daß Sie, mein musikalisch-litterarischer Verleger, von jener Seite gewählt werden. Lassen Sie sich das nicht verdrießen, und wenn Sie für einige Zeit ganz nur zum Buchhändler werden sollten. Ich glaube wirklich und sehr zuversichtlich, daß in dieser litterarischen Unternehmung jetzt eine größere Wichtigkeit steckt, als in der musikalischen; denn hierin liegt die Entscheidung einer großen Zukunft, an deren Entwicklung die bedeutendsten Kräfte unserer wahrhaft gebildeten jüngeren Welt immer mehr Antheil nehmen werden, und, welches, wenn sie ein ganz neues Kunstprincip festgestellt haben wird, eine Unmasse von jetzt gestochenen, und gedruckten Musikalien als ganz wertlose Maculatur zurücklassen wird. Wenn ich Ihnen daher namentlich auch im Betreff Ihres Gedeihens als Verleger einen recht ernstlichen Rat geben soll, so seien Sie vor Allem in der Annahme von musikalischen Manuscripten vorsichtig: bereits habe ich, wenn ich auf Ihre musikalischen Verlagsankündigungen sehe, besorglich mich zu fragen, ob hierin Ihrem jugendlichen Eifer nicht zu Zeiten etwas zu viel zugemutet worden sei? Hierin will ich zwar gewiß nicht gesagt haben, daß Sie jeden Ihnen angebotenen musikalischen Schwulst drucken sollen: gewiß nicht. In dem vorliegenden Falle aber bezeuge ich Ihnen, daß Sie in jeder Hinsicht etwas Vortreffliches thun, wenn Sie Herrn Nietzsches Manuscript so bedeutend wie möglich der Welt vorführen. Jedenfalls werden Sie dabei nicht zu materiellen Schaden kommen: denn Nietzsches Ruf und Ansehen ist bereits nicht gering (für die Schweiz ist er bereits von offizieller Autorität). Von vielen Seiten ist man sehr gespannt und — wenn Ihnen etwas auf mich ankommt, so bekenne ich.. daß Sie mit keinen Verlagsartikel mir größere Freude machen können, als mit diesem. —

Ihr herzlich ergebener

Richard Wagner.

21. Oct. 71

Hier werden Andeutungen gemacht, die berufene Geister nachprüfen müssen. Inwieweit sind Gedankengänge Wagners in die Geburt der Tragödie übernommen? Der spätere Streit der beiden Geistesheroen mag hier in ihren Jün-

geren wieder aufleben. Damals aber, als sich beide über Schopenhauer fanden, waren sie einander die Erfüllung eines Wunschtraumes. Beide zivilisationsmüde und verzweifelnd an der Geistigkeit der Zeit, an schamlosen Philisteroptimismus und Vernünftigkeit um jeden Preis mußten sie sich finden, sich verstehen, sich anfeuern; sich lieben und sich endlich bekriegen.
Doch die Verlegersorgen gehen weiter. Der Allgemeine deutsche Rich.-Wagner-Verein wird gegründet und Fritzsch soll das Manifest an seine Gönner und Mitglieder drucken. Guter Druck und gute generöse Ausstattung wird verlangt. Weit ist der Kreis, an den es sofort verschickt werden soll. Tappert, Dohm, Bucher, Neumann, v. Schleinitz (6 Exempl.), Hofrat Düfflipp, Lenbach, Brandl-Darmstadt, v. Loen-Weimar, Feustel, Munker, Rose-Bayreuth, Fr. Liszt, Dr. Standhartner, Dr. Kafka-Wien. Er erklärt dann das »Musikalische Wochenblatt« als sein offizielles Mitteilungsblatt für den Wagner-Verein. Ein Bild der damals besprochenen Sorgen mag der Brief vom 7. Jan. 1872 aus Triebschen geben.

Triebschen, am 7. 1. 72

Geehrtester Freund!

Es ist wohl möglich, daß morgen endlich wieder eine Correktur ankommt; da ich aber jetzt fast eine Woche lang vergeblich dasselbe dachte, will ich mich doch einmal in meiner Erwartungsruhe unterbrechen, um Sie an gewisse Abmachungen zu erinnern, die mir denn doch für Ihre Ausführung übermäßig vernachlässigt erscheinen. — Hiermit darf ich Ihnen aber auch für Ihren freundlichen Neujahrsgruß danken, indem ich Ihnen denselben herzlich erwidere. Schließlich baten Sie mich um »Nachsicht«, das hat mich denn sehr gerührt und in dieser Stimmung unterließ ich es, Ihnen meinen Mißmut über gewisse Unentschlossenheiten auszudrücken, welche mich mitunter an Ihnen ängstigen. So letzthin mit der »Mitteilung« pp. für Ihr Wochenblatt. Sie mußten es möglich machen, diese noch für die Neujahrsnummer zu bringen; ich hatte Sie dazu autorisirt, ohne Übersendung der Correctur an mich den Artikel zu veröffentlichen. Nun die Umständlichkeiten wegen des erweiterten Druckes! So oder so? Genug, diese Mitteilung sollte als eine Art Manifest, nicht als ein gewöhnlicher Artikel, sich auszeichnen: Das war der Sinn, Wie? das war Ihre und des Setzers Sache. Mich verdroß es, Ihnen auf Ihre allzu gewissenhafte Anfrage zu antworten. Andrerseits freut es mich immer, Sie muthig und unternehmend zu sehen. Die Herausgabe von Nietzsches Schrift gereicht Ihnen zur allerhöchsten Ehre: das ist ein ganz unvergleichliches Buch, welches gewiß noch zur höchsten Berühmtheit gelangen wird. Für manches wird es aber noch der Zeit bedürfen: wollten Sie bloß so auf den nächsten Tag hinarbeiten, so könnten wir nicht miteinander zu thun haben. Jetzt bereut es einer zu vorsichtig gewesen zu sein; Kahnt hat mir einen lamentablen Brief geschrieben, um einen Artikel für die Neujahrsnummer seiner Zeitschrift zu haben: Ich schlug es ihm

rundweg ab, da es mir, wie ich ihm dies sehr bestimmt sagte, an dem Gedeihen Ihres Wochenblattes liegen mußte. (hätte er gewußt, daß Sie währenddem einen Artikel von mir für Ihre Neujahrnummer liegen ließen!) übrigens — vieles will ich in der Haltung Ihres Blattes entschuldigen und es auf Ihre Absicht schieben, denn »Signalen« Concurrenz zu machen (was immerhin eine sehr mißliche Sache ist!). — Aber, dem Abfasser Ihres »Briefkasten« dürfen Sie solche Rohheiten nicht gestatten, wie sie letzthin darin vorkamen: das zieht den ganzen Werth des Blattes herab und setzt es auf ein Niveau mit den »schlechten Witzblättern«.

Auch treffe ich ausführliche Correspondenzen aus Gera, Altenburg und Gott weiß woher? Passirt etwas Tüchtiges, irgendwo Rechtes, so stockt es aber. So mit Mannheim. Was haben Sie mit Häckel? Gott gebe, es wären dieser Art Leute mehrere im deutschen Reiche, so würde es bald gehen. Die Anregung zu einem deutschen Wagnerverein war ein vortrefflicher Gedanke. Was habt Ihr dagegen? Daß es nicht von Herrn Loën ausging? Als ob von dem etwas ausgehen könnte, und überhaupt von Weimar mit seinem — Herrn Großherzog!! —, oder Berlin? Wo, wenn ich nicht dort zwei ergebene Freunde hätte, nichts, gar nichts geschehen würde?? — — Hören Sie darum in solchen Sachen mich, Niemand anderen! Ich habe Erfahrung, — glauben Sie nur! in Italien erscheinen die allerinteressantesten Artikel von wahrhafter Bedeutung. Wenden Sie sich an Lucca in Mailand, um Zusendungen für Ihr Blatt zu erhalten. — Einen italienischen Übersetzer müßten Sie doch haben können? — Kurz! Ich bekümmere mich um Sie, Sie ersehen, daß ich Ihr Blatt zu meinem offiziellen Mittheilungsorgan bestimmt habe. Überdenken Sie ein wenig, was damit gesagt sein soll, und — gerade nach der praktischen Seite hin, richten Sie sich so etwas darnach ein! — Und nun genug! Ihre Ausstattungen sind sehr schön und ich will nur wünschen, daß auch Ihnen dabei alles nach Wunsch gehe! Leben Sie wohl, und lassen Sie fleißig setzen!

Ihr ergebenster

Richard Wagner.

Mit der Zurücksendung meiner Manuscripte haben Sie zu hastig gehandelt, indem Sie mir auch die gemischten M. S. schickten, welche Sie früher für sich zu behalten wünschten, und welche ich Ihnen demnach wieder retournirt habe.

R. W.

Doch die Geschäfte und Sorgen lassen keine Ruhe. Er bittet Nietzsches Buch seinen Freunden zuzuschicken. Bayreuth tritt in den Vordergrund des Interesses. Zuerst die Aufführung der IX. Sinfonie. Alle möglichen Sorgen und Pläne bespricht er mit dem Freund, bittet um Mithilfe, teilt auch unter dem Siegel der strengsten Verschwiegenheit den Plan mit, den Kaisermarsch mit Chor der Sinfonie vorher zu schicken und sagt: »im Fall des Gelingens werden wir etwas noch nie Dagewesenes erleben«.

Geschäftliehe Sachen, der Streit mit dem Verleger I. I. Weber, der die Dichtung »Der Ring« verlegt hatte und der mit Fritzsch in Kollision geriet, die Bitte um eine Art musikalischen Sekretär, der Partituren und auch sehwierigere Skizzen kopieren kann, kommen vor. Wagner berichtigt allzu üble Blüten von Verleumdungen, indem er Notizen für das Mus. Wochenblatt gibt.

Bayreuth 21. 7. 72

Lieber Herr Fritzsch!

Der II. Redaktions-Bericht des »Akademischen Wagnervereins (Vororts Berlin) welcher der letzten Nummer Ihres »Musikalischen Wochenblattes« beigegeben war, enthält (unter VI.) einen längeren Artikel über »meine Entwicklung U. S. W.; darin sich einige biographische Unrichtigkeiten befinden, welche ich Sie freundschaftlich zu berichtigen bitte.

Daß »meine Familie auf Provinzialbühnen Schlesiens und Polens herumgezogen sei«, habe ich schon einmal Herrn L. Nohl zu verbessern geben müssen, da in Wahrheit »meine Familie« nie und nirgends »herumgezogen« ist, am wenigsten in »Schlesien und Polen«. Auf die Gefahr hin, meine Jugendgeschichte weniger interessant erscheinen zu lassen, muß ich doch auch neuerdings dabei bleiben, daß ich nicht in jenen romantischen Gegenden »herumgezogen« worden, sondern stätig in meiner Heimath einfach erzogen worden bin.

Die meinem jungen Freunde Hans Richter gemachten und in dem betreffenden Artikel mit » « ausgeführten Mitteilungen über mich und die neunte Symphonie, möge, was die dort ihnen gegebene Form sowie ihren ganzen Charakter anbelangt, mein vortrefflicher Kapellmeister verantworten: Mir war das Meiste darin sehr neu.

Die von dem Verfasser unternommene Berichtigung in Betreff einer in früheren Zeiten für meinen Aufenthalt in Paris mir zugetheilten materiellen Unterstützung Meyerbeers, befindet sich derselbe, wenn er diese in Wirklichkeit auf »kaum einige tausend Francs sich belaufend« abschätzen zu dürfen glaubt, ungefähr in einem ähnlichen Irrthume wie H. Heine, welcher die gerüchtsweise Behauptung, der Pariser Postsekretär Gouin habe Meyerbeer alle seine Opern componirt, darauf reduziren zu müssen glaubte, daß Gouin höchstens den 4. Akt der Hugenotten geschrieben habe, — wobei er sich auf die Annahme der Unparteiischen stützen möchte, daß, wenn auch nicht alles doch immer etwas an den Gerüchten wahr sein müsse.

Bei so mancher genauen Kenntnis der Tathsachen, von welcher jener Artikel Zeugnis gibt, bleibt ein so offenkundiges Falsum, als daß mein »Rienzi« zuerst unter Meyerbeers Leitung zur Aufführung gekommen sei, unbegreiflich. — Ich benutze überhaupt diese Gelegenheit, namentlich meine Freunde recht sehr zu bitten, bei Mittheilungen über mich, mein Leben und meine Handlungen doch nur mit einiger gemeinen Vorsicht zu verfahren, zumal wenn es sich hierbei um so bedeutende Zwecke handelt, die namentlich der »akademische W. V.« als

die von ihm zu erstrebenden ankündigt; wobei ich in der Hauptsache den Rath geben möchte, so wenig wie möglich von mir zu sprechen, da ich selbst nie versäume, über mich den zu Zeiten mir nöthig dünkenden Aufschluß zu geben; wogegen näheres Eingehen auf die von mir aufgestellten künstlerischen Grundsätze und Ideen, sowie geistvolle Bemühungen diese anderen zu verdeutlichen, gewiß der beste Weg ist, die wahre Kenntnis meiner künstlerischen Arbeiten, wie diese endlich nur durch lebensvolle Aufführungen derselben ermöglicht werden kann, vorzubereiten.

Mit herzlichen Gruße
Ihr ergebener Richard Wagner.

(Dieser Brief gehört für Ihre W.—Sch— versteht sich.)
Lassen Sie gut corrigiren.

Die Geschäftsverbindung wird allmählich zur Freundschaft. Man besucht sich gegenseitig. Wagner wird Pate eines Sohnes seines Verlegers, übersieht aber über den Verdrießlichkeiten des Umzugs und der Hauseinrichtung den Tauftag und verspricht bei einem Besuch seine Pflichten nachzuholen. Die Briefe nehmen eine immer mehr persönliche Note an, Berichte familiärer Art treten dazwischen. Wagner spricht seine Teilnahme bei einem Todesfall in der Familie Fritzsch aus, bedankt sich für die splendiden Weihnachtsgeschenke und berichtet, daß der weihnachtliche Fritzschsche Marzipankuchen zur nachträglichen Geburtstagsfeier Frau Cosimas als Prachttafelstück aufgehoben wird und unterzeichnet als »Ihr dienstpflichtiger Schriftsteller für das Neue Jahr«. Er macht von einer Reise aus Fritzsch darauf aufmerksam, daß seine Verlagsartikel schlecht vertrieben wurden, so habe in Stuttgart der Bibliothekar des Königs die Broschüre über »Schauspieler und Sänger« noch nicht haben können. Von Berlin erbietet sich Wagner, ein Konzert zugunsten Bayreuths in Leipzig zu dirigieren, möchte aber auf eine sichere Einnahme von 5000 Thalern rechnen. Werden und Bau des Festspielhauses spielen eine Rolle. Fritzsch soll die Pläne stechen lassen. Mehrere Briefe darüber sind notwendig. Sogar die Nummer von Kassenscheinen berichtet Wagner wohl zur Kontrolle nach Leipzig. Persönliche Mißhelligkeiten treten auf und werden bereinigt. Als Kuriosum berichtet Wagner, daß er in Straßburg 19 seiner Briefe, um sie vor Mißbrauch zu schützen, für 100 Thaler zurückgekauft habe. Die Sorge für Bayreuth tritt immer mehr hervor, er lädt Fritzsch ein, ihn in Bayreuth zu besuchen und auf der Fantaisie, Wagners erster Wohnung, Aufenthalt zu nehmen, preist den schönen Park, Gebirgsausflüge und Fränkische Schweiz und schließt: »und ich ginge dann mit Ihnen einmal ordentlich um«.
Anreden wie »Lieber Herr und Freund«, »Werthester Freund« und »Liebster Freund« werden immer häufiger. Die geschäftlichen Sorgen sind erledigt, der Briefwechsel ebbt langsam ab, ohne ganz zu versiegen. Eine Einladung zu

einer Besprechung, die auf der Bühne des Festspielhauses stattfinden soll, und zu einem darauf folgenden Geselligen Abend in der Sonne findet sich. Sorgen um die Schule, um die »Bayreuther Blätter«, die kein Konkurrenzunternehmen sein sollen, werden mitgeteilt. Am 2. Febr. 1878 meldet Wagner, daß der erste Akt Parsifal in der Komposition fertig sei.
Die letzten Briefe, mit großen Buchstaben, aber fester Hand geschrieben, sind aus dem Vendramin.

13. November 1882
Venedig, Palazzo Vendramin
Grand Canale

Lieber alter Freund!

Bitte suchen Sie doch ein wenig freundlichst nach, ob Sie für Anfänger, die es gar nicht etwa auf dem Klavier zu etwas bringen sollen, rein zur Übung des Gehörs, ganz leicht gesetzte Melodien — d. h. nur von den guten Komponisten, — z. B. aus Weber'schen, Mozart'schen Opern usw. — eine Sammlung oder dergleichen auffinden zu können, und schicken Sie mir diese Sachen per Post hieher. Es wird dergleichen für meinen Jungen, der sonst etwas Harmonie erlernt, für jetzt genügen. Sonst geht es Ihnen gut? Ihr Blatt macht mir immer Freude; es ist und bleibt mein Leibblatt.

Herzlich Ihr Richard Wagner.

Venedig, 17. XII. 82.

Lieber Freund!

Ja! Sie können es auch ankündigen — es wird ein Brief an Sie werden und die Geschichte meiner vor 50 Jahren in der Schneiderherberge von der Euterpe in Leipzig zum ersten Mal aufgeführten Symphonie enthalten, welche ich in diesen Tagen (zu Weihnachten) hier in Venedig meiner Frau zum Geburtstage zum ersten Mal wieder aufführe.
Übrigens: — In Frankreich will man eine Übersetzung meiner gesammelten Schriften besorgen: Ich finde das so gewagt, daß ich es nur als das tollkühne Unternehmen einiger enthusiastischer Freunde ansehen kann. Wollen Sie es wagen, so sollen Sie es thun; ich für meine Person — knüpfe gar keine Bedingungen daran, und ich denke, Sie thun wohl dasselbe. Besten Gruß von

Ihrem ergebenen Richard Wagner.

Damit schließt der Briefwechsel, der zwölf Jahre lang die Sorgen des Meisters widerspiegelt. Der Verlag Fritzsch hat aufgehört, andere heimsten den Lohn ein für seine Treue. Nun sollen diese Dokumente, die ein halbes Jahrhundert der Forschung entgangen waren, veräußert werden. Möge ein gütiges Schicksal darüber walten, daß sie als Ganzes dem deutschen Vaterlande erhalten bleiben.

DIE UNTERHALTUNGSMUSIK IM RUNDFUNKPROGRAMM

VON
HERBERT GERIGK-KÖNIGSBERG

Die Unterhaltungsmusik ist der wunde Punkt bei der Gestaltung der musikalischen Sendeprogramme. Sie ist das Gebiet, auf dem die meisten Dinge unterlaufen, die man auch bei flüchtiger Nachprüfung in keiner Weise verantworten kann, ohne daß die Programmgestalter heute darum herum kämen; denn die Unterhaltungsmusik bildet den Löwenanteil der Gesamtsendezeit. Sie hat einfach immer dann da zu sein, wenn die Stunde für anders geartete Darbietungen nicht geeignet ist.

Die vorhandene Literatur entspricht dabei den Anforderungen, die der Funk stellt, nur in Ausnahmefällen. Und das Wichtigste: der Normalhörer des Rundfunks verlangt eine bestimmte Art von Unterhaltungsmusik. Diese Gattung Musik verkörpert für den größeren Teil der Hörer die Vorstellung von Musik schlechthin, denn Musik anderen Charakters wird abgeschaltet, wie ja vielfach alles auf Ablehnung stößt, was über schlichteste Anspruchslosigkeit hinausgeht.

Es hieße die Sachlage bewußt falsch sehen, wenn man die Hörerbriefe nicht ernst nehmen wollte, die sich gegen die »Dur- und Moll-Musik« aussprechen, gegen die »Opus-Musik«, die »Übungsmusik« und wie die Bezeichnungen für die hohe Kunst, auf die wir in unseren Programmen besonders stolz sind, noch ausfallen.

Hierzu ist zu berücksichtigen, daß der Begriff »Volk« für die Musik durch den Rundfunk überhaupt erst geschaffen worden ist. Die bisherigen Formen der Darbietung von Musik erfaßten auch im günstigsten Falle stets nur eine bestimmte Schicht, also einen Bruchteil des Volkes. Eine Ausnahme bildeten das Volkslied, der Tanz und der Marsch: die musikalischen Kleinformen. Musik im absoluten Sinne, Musik als große Form ist nichts Volkstümliches, sie kann nicht gut von allen »erfaßt« werden. Sie ist ebensowenig volkstümlich, wie es die höhere Philosophie oder die höhere Mathematik jemals sein können.

Es ist auch nicht einmal unnatürlich, daß die Kunst, die unter so ganz anderen Voraussetzungen entstanden ist, die sich an anders zusammengesetzte Kreise wendet als der Funk, daß diese Musik im Funk im allgemeinen auf Ablehnung stößt. Man darf jedenfalls den Hörer am wenigsten dafür verantwortlich machen. Man ist so klug geworden, daß man den Hörer nicht mehr »erziehen« will, denn dagegen wehrt er sich am heftigsten, sobald er es merkt. Seine Majestät der Hörer will nun einmal in allem ernst genommen sein. Auf ausdrückliche Anordnung der obersten Führung im deutschen Rundfunk ist

dem Hörer unbedingt eine zentrale Stellung bei der Gestaltung der Programme einzuräumen.
Da erheben sich die Fragen: Wieweit darf man dem Hörer nachgeben und wo setzt die Aufgabe unserer Zeit ein?
Der Normalhörer wünscht unendlich viel Musik, aber Musik, die nicht stört, bei der man sich ungehindert unterhalten, bei der man aber ebensogut einer Arbeit nachgehen kann, also eine Art Begleitgeräusch zu den Verrichtungen des täglichen Lebens. Der Einwand wird ernsthaft erhoben, daß im Mittagskonzert zarte lyrische Musik nicht angebracht sei, weil sie vom Geklapper der Teller und Messer übertönt werde. Für diesen Teil der Hörer, der nicht in der Minderzahl ist, bedeutet Unterhaltung nicht mehr als ein Plätschern in Musik, für diese Leute ist Musikhören nicht einmal Rausch, wie es bei dem weniger wertvollen Teil des Konzertpublikums der Fall war.
Die Hörerwünsche anläßlich der Wunschkonzerte zeigen die ganze unkünstlerische Wirrheit der Kreise, an die sich die Rundfunkmusik vorwiegend wendet. Unter Hunderten von Zuschriften findet sich kaum ein Dutzend, die eine Einstellung zur Musik erkennen lassen, selbst wenn die Absender aus den gebildeten Schichten stammen. Ständig wiederholen sich Wünsche folgender Art: »Am liebsten würde ich das Lohengrin-Vorspiel hören. Wenn das nicht möglich ist, dann die Dorfmusik von Fryberg.« Oder noch besser: ein Hörer wünscht die »Uhr« von Loewe, aber von Posaune geblasen!
Daneben gibt es einen ansehnlichen Kreis von Hörern, der Ketelbey und Siede für Musik hält. Diesen Hörern gegenüber trägt der Rundfunk die Verantwortung für die weitere Verderbnis des Kunstgeschmacks. Erforderlich ist deshalb zunächst einmal eine gründliche Sichtung der vorhandenen Literatur. Ohne daß man zu einer Weltfremdheit gelangt, durch die fast ausnahmslos die Apostel einer musikalischen Erneuerung auf der Grundlage der Volksmusik gekennzeichnet sind, kann man die Auslese in der negativen Richtung durchaus streng handhaben. Leuchtkäfers Stelldichein und Spatzenparade haben ebensowenig Berechtigung wie die Fantasien von Urbach, die sich unter Titeln wie »Lortzings Lieblingskinder«, »Bizets Wunderklänge« in derselben Weise an den eingängigsten Melodien unserer meistaufgeführten Musiker vergehen, wie es das »Dreimäderlhaus« mit Schubert tat.
In dieser Richtung wird eine Reinigung bei gutem Willen der verantwortlichen Stellen kaum Schwierigkeiten haben. Daneben bestehen im Rundfunk zwei andere Einbruchstore der Unmusik und der Pseudokunst: die Schallplattenkonzerte und die Veranstaltungen der Blaskapellen. Das Repertoire der Plattenindustrie hat sich hinsichtlich der Unterhaltungsmusik bis vor kurzem in einer aller Kultur ins Gesicht schlagenden Einstellung festgefahren, die dem kaufenden Publikum einen geradezu unwahrscheinlich schlechten Geschmack unterstellt. Es ist angesichts des Repertoires einiger Firmen gar nicht möglich, aus ihrem Bestand ein brauchbares Sendeprogramm zusam-

menzustellen. Dabei erfreut sich die Schallplatte im Funk größter Beliebtheit. Die Blaskapellen leiden unter dem Mangel an Repertoire. Die meisten Vereinigungen sind nicht leistungsfähig genug, daß sie schwerere Fantasien spielen können, so daß für sie auch noch ein Teil der vorhandenen Literatur ausfällt.

Ebenso wichtig wie die Auslese nach der negativen Seite ist die Auslese in der anderen Richtung. Denn ebenso wie musikalische Heiligtümer durch unbeteiligtes Herunterfiedeln entweiht werden können, ebenso können sie es durch den Hörer werden, an den sie gelangen. Man stelle sich die Leonoren-Ouvertüre oder das Lohengrin-Vorspiel als Begleitgeräusch zur Mittagstafel vor! Der Fall ereignet sich fast täglich bei einem der vielen Sender. Deshalb muß eine strenge Scheidung getroffen werden, die es unmöglich macht, daß Sinfoniesätze, klassische Ouvertüren, kurz: überhaupt Werke, die nicht in den Alltagstrubel gehören, auf Programme leichtester Haltung gelangen. Man erweist der Kunst wirklich keinen Dienst damit, ebensowenig wie mit Aufführungen in unzulänglichen, nicht selten entstellenden Bearbeitungen klassischer Werke für Salonorchester (mit Klavier und Harmonium).

Die bereits vorhandene Abstumpfung des heutigen Menschen den Gipfelwerken der Musik gegenüber ist nur dadurch abzuwenden, daß diesen Werken der Charakter des Besonderen vorbehalten bleibt, der ihnen durch den Rundfunkbetrieb von heute genommen wird. Eine Sinfonie von Beethoven ist nicht dazu da, daß sie als willkommener Füller ohne rechte Probenvorbereitung angesetzt wird, nur damit das Programm nach außen würdiger wirkt. Es ist ein Unding, daß man heute in Abständen von wenigen Wochen, ja, manchmal von Tagen Beethovens Neunte von irgendeinem der deutschen Sender hören kann. Man entkleidet so auch die beste Aufführung des Eindrucks des Weihevollen, den wir im Interesse unseres Volkes dafür erhalten wollen.

Das Repertoire der Unterhaltungsmusik hat sich im Laufe der Zeit derart festgefahren, daß sich die Programme der deutschen Sender in beängstigender Weise ähneln. Mit wenigen Ausnahmen begegnet man unausgesetzt denselben Werken. Gewiß ist durch den bitter notwendigen Ausfall der jüdischen Musik und durch die Eindämmung der Ausländerei eine Einengung des verfügbaren Materials eingetreten, aber die Repertoirenot, von der vielfach gesprochen wird, gibt es in Wirklichkeit nicht. Das Programm ist nur erstarrt. Es ist auch keinesfalls wahr, daß der Deutsche für die besonderen Aufgaben der Unterhaltungsmusik ungeeignet sei, daß seine leichte Musik langweilig sein müsse. Leider hält sich diese Einstellung mit großer Hartnäckigkeit.

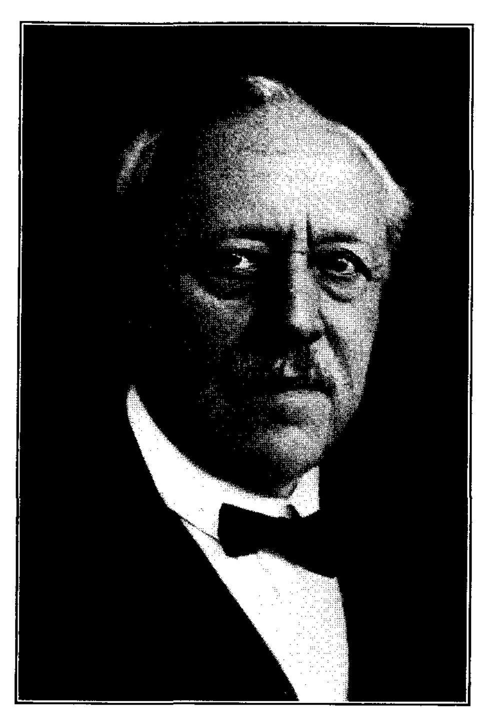
Die große Aufgabe für uns besteht in der Lebendigerhaltung der Literatur und in der *Schaffung einer eigentlichen Funkmusikliteratur*. Ihre Berechtigung bedarf keines Nachweises, weil der Funk längst der mächtigste Faktor auch im künstlerischen Leben geworden ist.

Bei den Ausgrabungen, die neue Literatur erschließen sollen, ist zu bedenken,

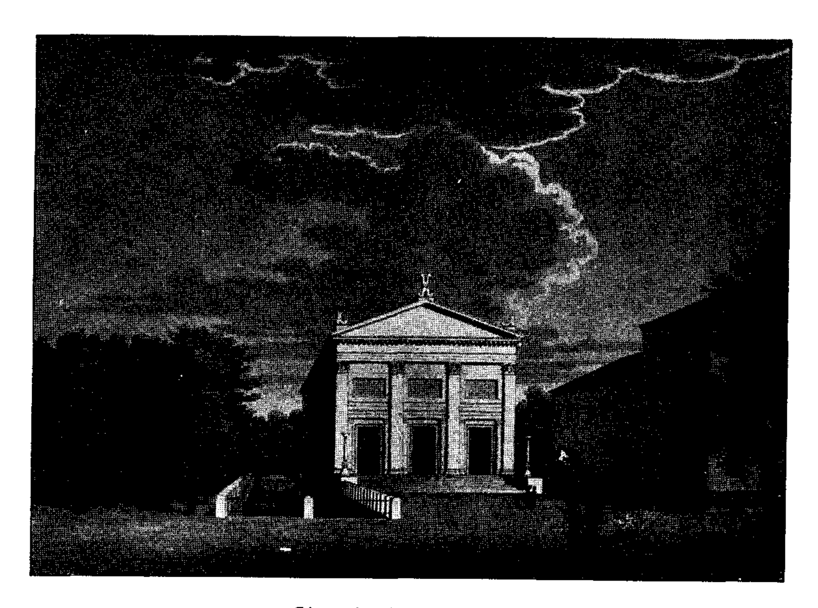
daß es auch in der guten, sogenannten hohen Musik viel »schlechte« Musik gibt. Es ist heute an der Tagesordnung, daß Gelegenheitswerke von Komponisten mit guten Namen unbesehen als auch gut vorgesetzt werden. Man fragt sich aber bei vielen Konzerten: wozu das eigentlich? Da sind Kompositionen, die ohne organische Notwendigkeit immer weitergesponnen werden, die aber auch unbeschadet gleich aufhören könnten. Der naive Hörer hat meist ein feines Empfinden dafür. Die eigentlichen Ursachen für das Verschwinden selbst anscheinend wertvoller Werke der Vergangenheit haben wir noch nicht erkannt. Aber daß die Zeit in ihrem Urteil offenbar unabänderlich recht behält, beweist (um nur ein hervorstechendes Beispiel zu nennen) die vergebliche Propagierung selbst Händelscher Opern, die es lediglich noch zu einem kurzen Scheindasein bringen konnten. Anders ist es — das sei zur Vermeidung von Mißverständnissen eingeflochten — etwa bei Bachs Kunst der Fuge oder bei mancher Oper von Verdi. Das sind wieder Werke, die nicht unter die »Ausgrabungen« fallen, sondern deren eventueller Mißerfolg ein Versagen des Hörers bedeutet. Es sind Werke, vor denen wir (d. h. unsere Zeit) die Probe meist schlecht bestehen, weil man dafür reif sein muß.

Das Heil wird also nicht bei Ausgrabungen liegen, so sehr man sich auch damit abgegeben hat. Und auch die Musik der Unterhaltungskonzerte, die uns gut erscheint, ist schließlich unter anderen Bedingungen entstanden, für andere Zwecke geschrieben, als sie heute verwandt wird. Die Versuche der letzten Jahre, für den Funk eine eigene, nach neuen Gesichtspunkten angelegte Musik zu »erfinden«, haben sich als ebenso kostspielig wie unergiebig herausgestellt. Die Experimente von Schreker, Toch, Hauer usw. brachten weder gute noch funkische Musik. Wir müssen also andere Wege einschlagen. Abzulehnen sind aber auch die Melodienreihungen der landläufigen Potpourris, die unkünstlerisch und geschmackverderbend sind. Sie erfreuen sich wohl der höchsten Gunst des Publikums, aber die isolierte Melodie ist ja immer eine Verstümmelung des Organismus, den der Komponist geschaffen hat. Der Rundfunk hat es in der Hand, seine kulturelle Führerstellung so auszubauen, daß er das musikalische Schaffen allgemein bewußt in bestimmte Bahnen lenkt. Er übernimmt die Rolle, die beispielsweise bis ins 18. Jahrhundert die Kirche hatte. Ein Spezialfall: so wie die Kirche wöchentlich ihre Kantate, für die sich unter anderen ein J. S. Bach fand, so braucht der Rundfunk Musik zu bestimmten Anlässen und — was noch wichtiger ist — ein gewaltiges Repertoire an Unterhaltungsmusik, die seinem Wesen angemessen ist. Diese Literatur muß sich der Rundfunk schaffen. Nicht als eine Fülle von Einzelaufträgen (Bach schrieb seine Kantaten und Oratorien auch nicht eigentlich im Auftrag), sondern dadurch, daß er das Ziel als eine der großen künstlerischen Aufgaben der Zeit herausstellt.

Die Aufgabe mag auf den ersten Blick unerfüllbar erscheinen, die Schwierig-


Georg Schumann


Hermann Unger


Singakademie, Berlin



Partiturseite (Faksimile) aus Paul Graeners »Marienkantate«

keit unüberwindlich. Aber im nationalsozialistischen Staat gibt es diese Vokabeln nicht. Der Rundfunk ist ein Instrument, das auf Sicht arbeitet, trotz seiner Jugend, denn er ist nicht mehr aus der Welt fortzudenken. Man könnte einen Zehnjahresplan aufstellen mit dem Ziel der Schaffung einer funkmäßigen und wertvollen Unterhaltungsmusik. Dann hätte man nach diesem Zeitraum einen unerschütterlichen Grundstock zur Verfügung. Man muß den schöpferischen Persönlichkeiten heute gemeinsame große Ziele zeigen, damit der einzelne nicht wertvolle Zeit damit verbringt, nutzlose Experimente im Hinblick auf Aufgaben anzustellen, die vielleicht bereits an anderer Stelle überwunden sind.

Wie soll die neuzuschaffende Literatur aussehen? Es geht darum, leicht überschaubare Kleinformen zu schaffen, die die Plattheit der Potpourris und Fantasien überwinden, die aber auch so fesselnd angelegt sind, daß sie den Hörer nicht loslassen. Zu Standardformen können, wenn man will, Suite und Variation werden.

In der Praxis würde es so aussehen, daß die lebenden Komponisten aus ihren Bühnenwerken, die in erster Linie für Potpourris mißbraucht werden, selbst Suiten zusammenstellen. Einige haben es bereits getan (Bittner, Schillings). Es kann hierbei beim Zusammenstreichen bleiben, es kann aber auch ein selbständiger neuer Organismus geschaffen werden.

Aus den Werken vergangener Zeiten könnte vieles, das heute in unkünstlerischer Gestalt geboten wird, eine wertvolle Fassung erhalten, anderes könnte überhaupt neu erschlossen werden, falls die Originalgestalt nicht mehr lebensfähig ist. Erforderlich wäre nur, daß die besten Musiker unserer Zeit an diese Aufgabe gehen wollten. Die am ehesten funkische Form bestünde wieder darin, daß Ausschnitte, die möglichst viel vom Original unangetastet lassen, als Suite zusammengefaßt werden. Abgesehen davon, daß für die Komponisten eine ergiebige Einnahmenquelle erschlossen wird, kann ein neuer Zweig der Musikliteratur geschaffen werden. Die Sendegesellschaften werden sich der Werke annehmen, auch wenn sich kein Verleger finden sollte, der den Druck wagt. Die Vervielfältigungsmöglichkeiten sind ausreichend, damit auf billigem Wege eine genügende Anzahl Exemplare hergestellt wird, die allen Sendern die Aufführung ermöglicht. Als größte Besetzung käme kleines Orchester in Frage (doppeltes Holz), im übrigen ist größtmögliche Abwechslung erwünscht. Für kleine Besetzung soll das übliche Salonorchester durchaus nicht als Norm dienen. Man hat ähnliche Versuche in kleinem Rahmen bereits mit Erfolg unternommen (beim Ostmarken-Rundfunk, dem Westdeutschen und dem Bayerischen Rundfunk), und die deutschen Gesellschaften sind dabei, die als gut in dem gekennzeichneten Sinne erkannten Werke untereinander auszutauschen. Aber das sind erst Anfänge.

Zur Durchführung der großen Aufgabe ist unerläßlich, daß sie in enger Zu-

sammenarbeit von allen Seiten in Angriff genommen wird. Deshalb soll dieser Gedanke hier einer breiten Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt werden. Es ist höchste Zeit, daß wir in der Kunst aus dem Stadium des Abwartens und der Passivität herausfinden. Unsere politischen Führer haben das Land nach dem Ziel des neuen Deutschland gestaltet. Es liegt an uns, in der Kunst durch Anregung und Auftrag ähnlich zu wirken.

KUNSTWERK UND FÜHRERTUM

VON

WALTER ENGELSMANN

»Kunst kommt von Können, nicht von Wollen.« Dies Wort, von Dr. Goebbels in seiner Rede »Über die Aufgaben des deutschen Theaters« ausgesprochen, soll als Führerwort auf unserer Fahne stehen. Mit dieser Fahne wollen Wir marschieren, um, wie der Minister fortfährt, »die Kunst wieder zum Volke und das Volk wieder zur Kunst zu führen«.
Ich sage: wir wollen marschieren, denn es geht nicht zu einem Spaziergang, sondern es geht auch hier zu einem Sturmlauf, zu einer durchgreifenden Revolution für eine neue, reine und wahrhaftige Kunstanschauung, Kunsterziehung und Kunstgestaltung. Wir setzen den Sturmmarsch fort, den Richard Wagner als Revolutionär und Vorkämpfer für eine dramatische deutsche Kunst vor 85 Jahren unter dem Sturmgeläut der Dresdner Kreuzkirchenglocken begann, und den er als Einzelner und Einsamer in unerhörtem, nimmermüdem Triumphmarsch und unter den unsäglichen Entbehrungen des Alleinseins als ein echter Führer und Siegfriedmensch siegreich zu Ende ging.
Die ungeheure Revolution in Kunst- und Weltanschauung, die Wagners Führergeist heraufbeschwor, hat erst in unseren Tagen mit dem Erwachen des deutschen Siegfriedmenschen seine Fortsetzung gefunden. Der unaufhörliche Appell des deutschen Meisters in Ton und Wort und Handlung an eine »deutsche Nation«, wie er sie wähnte, glaubte und erhoffte, blieb fast durch hundert Jahre ungehört! Der Sturmlauf des Revolutionärs gegen zersetzende Kräfte im Kunst- und Bühnenleben brachte wohl zu seiner Zeit manche glückliche Veränderung mit dem endlichen Sieg von Bayreuth und bestand auch unter Cosimas und seines Sohnes Siegfrieds Führung über seine Zeit hinaus, er verebbte aber außerhalb dieser Führung nur zu leicht wieder in den Wüsteneien der Gewohnheit, Bequemlichkeit und Kassenpolitik. Im letzten Jahrzehnt der volksfremden Kunst- und Musikinflation konnte es sogar dahin kommen, daß das Wort geprägt wurde: »Wagner ist ein überwundener Standpunkt.« Ein wissenschaftlicher Intellektualismus, der kaum

aus den Kinderschuhen der simpelsten Erkenntnisse von der äußerlichen Struktur eines klingenden Werkes herausgewachsen war, hatte versucht, mit Lupe und Sonde an den gewaltigen Klangorganismen der Meisterwerke von Bach bis Wagner herumzuoperieren. Zweifelhafte Analysen drangen als bare Münze in die Schulen, Seminare, Konservatorien und in die Programmbücher der Konzertsäle. Ihr Gestammel verkrampfte die offenen Herzen gläubiger Empfänger und entfremdete Generationen ihren wahren, echten, aus dem Herzen des Volkstums erwachsenen Führern. Oberflächliche Methoden, die bis heute gelten, gewannen einen schmählichen Sieg über den unmittelbaren Lebensquell der schöpferischen Tat.

Man ging vom Menschen her an das Werk heran. Man trug die Unzulänglichkeiten Ichbedingter Weltbetrachtung in die Kunst hinein — wie etwa die Handwerkerseelen der Zunftbürger in den Meistersingern. Man maßte sich an, den Logos des gottgeborenen Genies an kleinlicher Gesetzlichkeit zu messen. Man stolperte über die eigenen Regeln und Tabulaturen. Man hatte aus dem Schicksal Beckmessers so gut wie nichts gelernt.

Wenn wir uns heute neu zum Sturm um die Standarten unserer Meister scharen, so wollen wir gemeinsam hören, was unser Führer uns zu sagen weiß. Er hat uns nicht nur gezeigt, wie es nicht sein soll. Er hat uns auch den Weg gewiesen, den wir gehen müssen zu ihm und zu allen denen, deren alleiniger Erbe er ist, zu unseren klassischen Meistern. Und dieser Führer zu dem Herzen seines deutschen Volkes, Richard Wagner, hat nicht nur in Worten zu uns gesprochen über das Wesen des Kunstwerks, über Kunst und Staat, über Kunst und Religion, über aufbauende und zerstörende Kräfte in der Kunst, er hat als ein echter und rechter Führer auch gehandelt. Er hat das Wesen des Kunstwerks nicht nur umdeutet, sondern er hat den Begriff »Kunstwerk« vor uns aufgebaut und bis in die kleinsten Einzelheiten vom Schöpfungsakt des Urthemas durch alle Wachstumsstadien der aufsteigenden Idee bis zur vollendeten Kunstgestalt vor uns hingestellt. Er zeigte Anfang, Weg und Ziel im thematischen Einheitsbau der *Meistersinger.*

Eine tiefe Not um die Kunstentfremdung und das Cliquenwesen des künstlerischen Betriebes ließ ihn gerade diesen Stoff ergreifen, um an ihm aus einem klingenden Einheitsgrund den Führergedanken zu entwickeln, der zur Gestalt, zum Organismus, zur Einheit, zum Volk, zum Staat, zur Ehe aus Geist und Natur, zum Kunstwerk des Lebens und damit zu einer klaren Weltanschauung führt. Der Führer, den er aus seinen Klängen herausschält und handelnd vor uns hinstellt, stammt aus dem Volk. Er ist ein Teil von ihm. Der Führer ist aus seinem Volk herausgeboren. Er ist der zur Person gewordene Volkswille. Er ist verwachsen mit dem Herzen seines Volkes. Er ist Arbeiter, Dichter, Sänger und Meister. Er *kann* was er *will.* Es ist Hans Sachs. Dieser Sachs ist Schöpfer, Führer und Gestalter zugleich, das heißt, er ist der vollkommene lebenswahre, volksnahe, dreieinige schaffende Künstler. *Durch Wort und*

Handeln dieses Mannes hat Richard Wagner die Richtlinien für eine neue lebendige und schöpferische Kunsterziehung aufgestellt.

»*Die Meisterregeln lernt bei Zeiten*, daß sie getreulich euch geleiten«, ruft Hans Sachs seinen Schülern zu. Er stellt dem Plenum des zünftigen Kunsthandwerkertums die allein gültige, schöpferische, und von allen echten Meistern zu allen Zeiten geheiligte Kunstregel gegenüber. Sie besteht aus einem einzigen kurzen Satz und ist die Antwort auf die Frage seines Jüngers Walter von Stolzing nach dem Unterschied zwischen einem schönen Lied und einem Meisterlied, oder deutlicher, nach dem Unterschied zwischen einem regellosen Werk der Natur, wie es der Vogel singt und wie es das Herz bewegt, und einem planvollen Werk der Kunst, wie es die Menschenseele heiligt.

Auf die Frage Stolzings, die wir alle mit ihm stellen: »Wie fang ich nach der Regel an?« antwortet der Führer und Meister: »*Du stellst sie selbst und folgst ihr dann.*«

Heil Stolzing, daß er seinem Führer folgte, denn er gewann den Segen der Natur: Eva im Paradies, zugleich die Heiligung im Siege der Idee: die Muse des Parnaß, zugleich den Meisterpreis: Parnaß *und* Paradies. Wir aber gewannen mit ihm die vollkommene Kunstgestalt, das Gleichgewicht der Kräfte aus Sinn *und* Geist, zur Form gebunden durch die Hand des Führers.

Wir haben das Beispiel erlebt und erleben es noch. Ein Führer kam und stellte sich die Regel selbst. Doch was den Führer erst zum Führer macht, er *folgte* dieser Regel. Er folgte ihr durch viele schwere Jahre gegen eine Welt von Gegnern — wie Stolzing gegen die Meisterzunft. — Heil ihm — darin besteht die künstlerische Tat.

Hierdurch entsteht für uns die künstlerische Pflicht. Wagner stellte die Kunstregel auf. Folgen wir ihr und ihm! Hans Sachs führte die Kunst zum Volk, wie er sie aus dem Volke nahm. Tun wir das gleiche! Führen wir das Volk zu seiner eigenen Kunst zurück! Geben wir ihm das Brot des Lebens, statt der Steine des Intellekts.

Das Volk fragt nicht, wer hat das Werk erschaffen? Es will nichts wissen von den äußeren oder inneren Umständen, die es herbeigeführt haben könnten. Es hat gar kein Interesse an Daten aus dem Leben des Schöpfers. Für den unbefangenen gläubigen Hörer ist der Schöpfer gar nicht da. Er ist im Werk verschwunden, restlos aufgegangen, wie Gott in der Natur. Ein Werk, in dem der Schöpfer nicht verschwand, ist nie ein Meisterwerk und kann es gar nicht sein. Der Führer des Werkes ist mit der Idee des Werkes »gleichgeschaltet«. Wer kümmerte sich wohl um Wagner, wenn er den Tristan hört? —

Die neue Kunsterziehung geht vom Werk aus, trägt nichts hinein, nichts von den Sonderwünschen des Individuums, nichts von den Kleinlichkeiten des Alltags, vor allem kein sogenanntes II. Thema. Sie zieht alle Folgerungen aus dem Werk und seiner dreimal heiligen Gestalt.

Die neue Erkenntnis aber ist diese: *Ein jedes vollkommene Kunstwerk trägt den Führergedanken in sich selbst.* Die Summe des lebendigen Geschehens erwächst aus einem einzigen Schöpfungsgrund, dem Schöpfungsthema. — In den Meistersingern ist es das Meistersingerthema, das Thema des Gesetzes, mit dem das Werk beginnt.

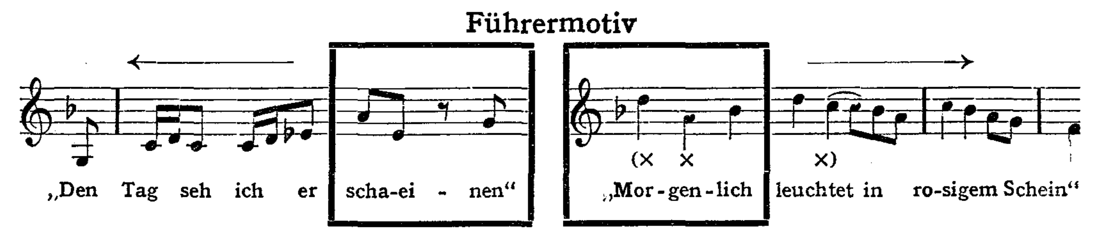
Aus diesem Schöpfungsurgrund steigt ein Führerwille. — Im Meistersingerthema ist es das Liebesmotiv, jener Preisliedanfang: »Mor-gen-lich« = »erscha-ei-nen«, mit dem das Meistersingerthema viermal (T. 12 und 13) zukunftweisend endet.

Um diesen Führerwillen schart sich das Geschehen. Es folgt ihm unbedingt. Für Stolzing ist er das Grundmotiv der Liebe. Eva glaubt daran: »ja, *meiner Wahl*«, und umgestellt: »Wer wäre denn *Bräutigam?*« Sachs träumt darin und dichtet: »*Lenzesgebot*«. Beckmesser spürt ihn »*erscha-ei-nen*«, doch weiter kommt er nicht damit, er vermag nicht über das Thema des Gesetzes hinauszudenken.

Alle Teile und Teilchen des ganzen Werkes gruppieren sich um diesen Führer als Idee zum Zellenbau, zum Einheitsstaat, zum Organismus, zur Gestalt. Niemals tritt eine fremde Macht hinzu. Es gibt kein Meisterwerk, in dem ein Eigenwille oder eine Sonderstrebung neben dem Führertum der einmal aufgestellten Regel emporwuchern könnte[1]).

Es kommt nun darauf an, den Führerwillen wie im Kunstwerk, so im Leben zu erfüllen und ihn zur Menschheitserziehung nutzbar zu machen. Beckmesser kann das nicht. Sein Zweck ist eigennützig. Er wirbt mit Eva als Mittel um ihre Mitgift — und unterliegt. Stolzings Liebeswille kämpft um die Idee — und siegt. Er stellt den Führerwillen auf als Kernmotiv: »und folgt ihm dann«, wie Sachs ihn wies.

Der thematische Höhepunkt der Meistersingermusik bezeichnet die Gegenüberstellung von Ablehnung des Führerwillens und Gefolgschaft des Führerwillens als den Höhepunkt der inneren Handlung. Es ist der Augenblick, den Beckmesser, der mit seinem Lied nicht weiter kann, auf Sachsens Schreibtisch wirft, und dort das Gedicht Stolzings findet.



Beckmesser steht mit seinem *falschen Wollen* vor dem *vollendeten Können* aus Mensch und Idee, mit dem Sachsens gestalterische Kraft Stolzings Liebes-

[1]) »Das Gesetz« (Kunst- und Führergesetz Beethovens), »Die Musik«, April 1925.

motiv im Sinne seiner Führerregel zum Kunstgesang im Preislied bindet. Wille *und* Gesetz.

Diese Lösung des Preisliedes ist nicht nur die einzig richtige, sondern auch — nach Beethoven — die einzig mögliche, denn sie ist Umkehrung des Themasinnes, wie es der Führerwille seines Schlußmotivs *verlangte.* (Grundsätzlich dargestellt in »Beethovens Kompositionspläne«, Verlag Filser, Augsburg.)

Hier ist Synthese aus Kunst und Leben. Lebendige Musik. Analytische Unterrichtsmethoden sind Verbrechen an der Volksbildung. Wir sind dazu verpflichtet, sie im Sinn der Meister umzustellen in eine Führung zur Synthese, wie jedes Meisterwerk sie zeigt, gestaltet vom Genie, als vom Extrakt der Volksseele, des Volksblutes und des Volksherzens. Dieser Führung gilt unser Sturmlauf.

ROBERT VOLKMANN UND SEINE ZEITGENOSSEN

VON

KONRAD HUSCHKE-WEIMAR

In der heutigen Zeit, wo das Sehnen der deutschen Musikwelt aus den kühlen Regionen der neuen Sachlichkeit wieder zur Romantik emporstrebt, aber nicht zu einer sentimental-schwächlichen, sondern zu einer kraftvoll-herben Romantik, wäre es eine Tat, wenn die ebenso gefühlsstarke wie feurigmännliche Kunst des deutschen Romantikers Robert Volkmann, dessen 50. Todestag uns daran mahnt, seiner zu gedenken, aus ihrer Aschenbrödelstille hervorgeholt würde. Man hat Volkmann einen Epigonen Schumanns genannt. Sehr zu Unrecht! Er war eine viel zu selbständige und kernhafte Natur, um sich seine Eigenart trüben zu lassen. Schumann war ihm gewiß unter den Großmeistern am wesensverwandtesten, auf Beethoven, seinen Abgott, baute er auf, auch Mozart hat ihm, wenigstens in späterer Zeit, viel gegeben, und Gedanken von Berlioz und Liszt haben sein Schaffen befruchtet. *Und doch* ist richtig, was er selbst bekannt hat: »Die einen halten mich für einen Zukunftsmusiker, während die anderen einen Zopf an mir sehen wollen. Ich weiß nur soviel, daß ich weder Zukünftler noch Zopf sein will, sondern *bloß Volkmann.*«

Diese Eigenart und Eigenwilligkeit hat er jahrelang büßen müssen, als er in der ungarischen Hauptstadt, wohin ihn das Schicksal als jungen Stürmer aus seiner sächsischen Heimat verschlagen hatte, als freier Künstler und Musiklehrer schwer um seine Existenz kämpfen mußte. Hat er in jener Zeit auch tapfer ausgehalten und manche humorvollen Worte stolzer Genügsamkeit

gesprochen wie die: »Ich habe gerade soviel Geld, daß ich mich nicht durch Unmäßigkeit zu grunde richten kann«, so lesen wir doch auch in einem seiner Briefe den verzweifelten Notschrei: »Das ist der Fluch der Armut, daß sie einem sogar die edelsten und heiligsten Freuden entzieht.« In solch schwerer wirtschaftlicher Not ist sein erstes großes Werk entstanden, das tiefschwermütige *b-moll-Trio.* Auch die Schatten des ungarischen Aufruhrs von 1849 lasten auf ihm. Er hat es mit seinem Herzblut geschrieben. Doch »es ward ihm zum Heil, es riß ihn nach oben«. Bei *Liszt*, dem es gewidmet ist, lernte es der junge *Hans von Bülow* kennen, damals schon ein Apostel alles wahrhaft Schöpferischen in der Musik, und erkämpfte ihm in wiederholtem schweren Ringen den Sieg.

Bis dahin hatte sich kaum ein Mann von Bedeutung Volkmanns angenommen. Durch den wohlwollenden Musikdirektor *Anacker* in Freiberg, seinen ersten Mentor, war der Zwanzigjährige 1835 vom Lehramt der Musik zugewiesen worden. Bei dem gewiegten Kontrapunktiker *Karl Ferdinand Becker* in Leipzig hatte er Theorie und Komposition studiert. *Felix Mendelssohn*, der alles faszinierende Gewandhausdirigent und weltberühmte Tondichter, hatte ihn ebenso wie andere Kunstjünger beseligt und berauscht, ohne ihm aber zu helfen. Und von einem Größeren als Mendelssohn, nur damals noch im Schatten Stehenden, *Robert Schumann*, war er wohl gütig aufgenommen und in seinem Schaffen ermuntert, doch sonst ebenfalls nicht gefördert worden. Budapest lag weit ab. Mendelssohn war gestorben, Schumann hatte sich in düsterer Schwermut immer mehr in sich zurückgezogen. Und auch *Liszt*, der sonst so Großherzige, dem das Werk zugeeignet war, tat, nachdem er es freundlich angenommen hatte, nichts weiter, als daß er es da und dort empfahl und in vertrautem Kreis wohl mit Joachim und Coßmann achtungswerten Gästen vorspielte. Nur der Violinenmeister *Edmund Singer*, damals in Budapest, der sich für alles neue Bedeutungsvolle interessierte und Volkmann in Verehrung zugetan war, wirkte zunächst für das Trio. Er brachte eine Subskription zustande, durch die der Druck ermöglicht wurde, und führte es in Berliner Privatkreisen auf. *Aber Bülow* spielte es mit berufenen Kollegen immer wieder *öffentlich* und scheute sich weder vor der Gleichgültigkeit des Publikums noch vor den Kritikern. Die tobten, an ihrer Spitze *Hanslick* in Wien, gegen die neue »musikalische Verirrung«, gegen das »barocke, schwülstige Zeug«. In Wien wurde das Werk ausgezischt. Doch der Ritter ohne Furcht und Tadel, der den »höchst bedeutenden« und ihm auch menschlich überaus lieben Landsmann in Budapest persönlich kennengelernt hatte, errang ihm mit seinem meisterhaften Spiel und nicht minder mit der Feder schließlich die Berühmtheit. Das hat ihm Volkmann nicht vergessen, auch als der unruhige Geist, anderen Zielen nachjagend, sich später von ihm abwandte. Charakteristisch für beide ist ihr Briefwechsel, den Bülows zweite Gattin veröffentlicht hat, und besonders bezeichnend darin der Brief, den er

Volkmann schrieb, als dieser ihm seine *Händel-Variationen* — jenes Meisterwerk, das ebenso bekannt sein sollte wie das, später geschriebene, gleichnamige von Brahms, — gewidmet hatte, und der mit den Worten schließt: »Händel könnte über Ihrem Werk wieder lebendig werden. Ich fühle mich zu dumm, um Ihnen kurz und auf eine anständige Weise meinen herzlichen Dank auszusprechen, daß Sie mir die Ehre erwiesen haben, meinen übelklingenden Namen auf dieses Opus zu setzen und mich so in einen Fürstenstand à la Galitzin oder Rasumowski zu erheben!«

Durch Bülow und Liszt mit dem Werk bekanntgemacht, traten nun auch *Theodor Uhlig*, *Alexander Ritter*, *Richard Pohl* und *Felix Dräseke* warm für Volkmann ein. Dräseke bezeichnete es als eine »herrliche Schöpfung« und Uhlig nannte es sogar eines der wenigen Werke, die an Wert neben den letzten Quartetten Beethovens ständen. Und die späteren größeren Werke Volkmanns, die männlich-starke *d-moll-Sinfonie* mit dem der Beethovenschen Neunten verwandten, trotzig entschlossenen ersten Satz, dessen weitgesponnenes Hauptthema ein Bruckner-Gedanke *vor* Bruckners Zeit ist, die schwung- und lebensvolle *B-dur-Sinfonie* mit dem berühmten Allegretto, die köstlichen drei *Serenaden*, das imposante f-moll-Quartett, das klangselige *Cellokonzert*, das die Eigenart seines Instruments so meisterhaft heraushebt, die *Klaviersachen*, zum Teil wahre Perlen edelster Klavierkunst, die großartige *Musik zu Richard III.*, die prächtigen *Chöre*, an der Spitze das herrliche Weihnachtslied, eine der besten Motetten des 19. Jahrhunderts, usw. usw. — *sie alle* fanden jetzt in jenen Kreisen hohe Anerkennung oder zum mindesten reges Interesse. Sogar *Wagner* trat aus seinem egozentrischen Kreis heraus und fand freundliche Worte für Volkmann und besonderes Wohlgefallen an dem tiefsinnigen Trio. Doch spannen sich, obwohl Volkmann durchaus kein Verkleinerer des Gesamtkunstwerks war, ja sogar noch 1882 sich in Bayreuth am Parsifal erbaut hat, keine persönlichen Beziehungen zwischen ihnen an. Auch das Verhältnis zu *Liszt* blieb kühl, trotz des beiderseitigen künstlerischen Interesses. Die Naturen waren zu verschieden. Volkmann liebte weder Pose noch Pathos. Alles Theatralische und Exzentrische war ihm zuwider. Er hat Liszt wohl so manches Mal gehuldigt und ihm auch 1873 beim 50jährigen Künstlerjubiläum im Auftrag des Allgemeinen Deutschen Musikvereins nach dem Festkonzert gern und in schöner Neidlosigkeit den vom Verein gestifteten silbernen Lorbeerkranz überreicht. Aber vor der weltmännischen Geste dieses großen Internationalen wurde der schlichte, verträumte deutsche Meister still und reserviert. Und auch die bestrickendste Liebenswürdigkeit des genialen Zauberers vermochte ihn nicht »aus seinem Bau herauszulocken«.

Ein anderer, ihm als Mensch und auch künstlerisch näher, erreichte das, der Liszt-Antipode *Brahms*. Im Lauf der Zeit ist Volkmann in Budapest der wärmste Förderer der Brahmsschen Kunst geworden. Und Brahms selbst

hatte schon 1856, als Clara Schumann in Wien war — wo Volkmann damals wohnte —, an sie geschrieben: »Wenn Sie Volkmann sehen, dann schreiben Sie mir doch davon. Der hat viel Talent. Kennen Sie sein b-moll-Trio und sein a-moll-Quartett? Lassen Sie sich das Trio von ihm vorspielen!« Und er hat sein Urteil später nicht merklich geändert. In einer der zahlreichen vornehmen Pester Familien, in denen Volkmann ein gern gesehener Gast war, lernte er 1864 den im Jahr vorher nach Wien gekommenen jungen Hamburger Meister kennen, und die Sympathie der beiden knorrigen, geradlinigen Hagestolze flog hinüber und herüber. Als 1866 Volkmanns 2. Sinfonie mit großem Erfolg in Wien aufgeführt wurde und er dort einige Zeit die Gastfreundschaft *Hellmesbergers* genoß, wurde die Freundschaft erneuert, und oft sah man die beiden Meister, deren Kunst- und Lebensanschauungen soviel Gemeinsames hatten, stundenlang beieinander, vertieft in Gespräche über Kunst und Menschen, ebenso später in Budapest, wenn Brahms dort Konzerte gab. Auch die ungarischen Zigeunerkapellen hatten es ihnen angetan. Und in dem Budapester Künstlerklub, einer kleinen Schlaraffengesellschaft, lauschten Brahms und Stockhausen, von Volkmann, dem Klubsekretär, mit humorvollem Trinkspruch begrüßt, schmunzelnd der geist- und witzsprühenden Rede des gemütvollen Sachsen, der in solchen Stunden der Ungebundenheit, mit Menschen zusammen, die ihm zusagten, seine Schweigsamkeit zu den Akten legte und der glänzendste und lustigste Gesellschafter war. »Wenn das Essen und Trinken gut ist«, hat er einst bekannt, »und ein paar Menschen um einen herumsitzen, die nicht lauter Dummheiten reden, dann erscheint einem das Leben wie eine ganz nette Komposition.« Als 1876 das Florentiner Streichquartett eine Quartettkonkurrenz ausgeschrieben hatte, übten sie in freundschaftlicher Harmonie zusammen das Ehrenamt der Preisrichter aus. Und durch das innige Verhältnis Volkmanns zu *Gustav Nottebohm*, dem tiefgründigen Beethoven-Forscher, der auch Brahms sehr nahestand, wurde die Freundschaft noch fester. »Sie sind doch der einzige Mensch, dem Nottebohm wirklich ernstlich und herzlich verbunden war«, hat Brahms schmerzlich an Volkmann geschrieben, als der gelehrte alte Sonderling am 29. Oktober 1882 gestorben war. Am selben Tag, ein Jahr später, wurde Volkmann abberufen. Auch *Hanslick* der Merker bekehrte sich zu Volkmann, und zwar schon vor Brahms' Wiener Zeit. Als Volkmann 1854—1858 seine Wiener Gastrolle gab, wohnte er einen Winter hindurch Tür an Tür mit ihm. Doch er zeigte dem Vielgewandten, wie Liszt, die schweigsame Seite. »Der schöne Ernst« seiner »künstlerischen Anschauung und Tätigkeit« berührte den anspruchsvollen Kritiker angenehm. »Aber«, berichtet er, »schweigend saß er neben mir, das blasse, graublonde Haupt vorgeneigt, und sah mich mit seinen guten, müden Augen an, die nur durch den tief herabhängenden Schnurrbart ein Relief erhielten. Die zuwartenden Pausen, an denen ich es nicht fehlen ließ, genierten ihn wenig — er unterbrach sie nur mit kurzen Worten.« Kaum zwanzig Worte

haben sie miteinander gesprochen, obwohl sie sich — nach Hanslicks Bericht — gegenseitig hochschätzten. Anderes fesselte eben Volkmann mehr. Besonders gern ließ er sich von Künstlern und Kunstfreunden aus der alten großen Zeit erzählen. Und namentlich die Erinnerungen des — wenn auch etwas problematischen, so doch klugen und witzigen — Beethoven-Freundes *Karl Holz* fesselten ihn ungemein, daneben Persönlichkeiten wie der jugendliche Meisterpianist und spätere Brahms-Freund *Epstein*, die Musiker *Fischhof* und *Dachs*, die Dichter *Gabriel Seidl* und *Mosenthal*. In Pest stand ihm namentlich der vortreffliche ungarische Komponist und Kapellmeister am Pester Nationaltheater *Franz Erkel* nahe, sein einziger Duzfreund, dann sein Idealverleger *Gustav Heckenast*, der ihm zuliebe seinen Verlag, in dem bis dahin nur Bücher erschienen waren, auch auf Musikalien ausdehnte und ihre geschäftlichen Beziehungen so regelte, daß er Volkmanns Werke einfach annahm und honorierte ohne Rücksicht darauf, ob sie »gangbare Ware« waren, und ihm so — 20 Jahre lang — »Schaffen nach freier Wahl« ermöglichte. Er hat ja auch Größen wie *Stifter* und *Rosegger* in selbstlosester Weise geholfen. Ehre *solchem* Verleger! Auch der ausgezeichnete Klavierpädagog *Karl Thern* war mit Volkmann befreundet, derselbe, der die Händel-Variationen für zwei Klaviere bearbeitete, von seinen jugendlichen Söhnen in Budapest mit rauschendem Erfolg vorführen ließ und, ebenso wie Volkmanns vierhändige Klavierkompositionen, auch in Deutschland, Frankreich und England berühmt machte. In der ersten Zeit seines Pester Aufenthalts bot dem jungen Meister die stärksten Anregungen das Haus des *Grafen Franz von Brunsvik*, der in seiner Jugend einer der vertrautesten Freunde Beethovens gewesen und ein vorzüglicher Cellist war, während seine Gattin hervorragend Klavier spielte. In diesem Hause stand, ein besonderer Reiz für Volkmann, alles im Zeichen Beethovens. Und daneben brachte der vielseitig Gebildete auch dem großen Schauspieler *Ludwig Dessoir*, der mehrere Jahre am Pester Deutschen Theater wirkte, reiches Verständnis entgegen. Mit ihm sprach er, als *Bogumil Dawison* 1861 als Richrad III. die Pester in einen Begeisterungstaumel versetzt hatte, die in dem düsteren Shakespeare-Drama enthaltenen Probleme immer wieder durch. Schon in der Leipziger Studienzeit hatte ihm die Freundschaft mit dem Deutschrussen *Alexander Fischer*, der ein bedeutender Übersetzer Shakespeares war und ihn hinreißend vorzulesen verstand, den großen Briten nahegebracht. Nun wurde er durch Dawison und Dessoir so mächtig von der Größe des Werks ergriffen, daß er wie im Rausch eine seiner ergreifendsten Schöpfungen, nämlich die Bühnenmusik dazu, schrieb. Besonders die Ouvertüre ist einer seiner gewaltigsten Würfe und steht ebenbürtig neben Beethovens Coriolan- und Schumanns Manfred-Ouvertüre. Und wie zu Goethes Egmont Beethovens, so gehört zu Shakespeares Richard III. *unbedingt* Volkmanns Musik. Kein Schauspieldirektor, der Richard III. bringt, sollte sie vergessen. Als sie 1873 bei Neuinszenierung des

Dramas zum erstenmal gespielt wurde, war *Hans Richter*, Volkmann freundschaftlich ergeben, der Dirigent.

Draußen im deutschen Land aber wurde, neben Bülow, Volkmanns Intimus der spätere Thomaskantor und Bachomane *Wilhelm Rust*. 1847 hatten sie sich in Pest kennengelernt, wo Rust Musiklehrer in einer adligen Familie war, und der Verkehr der beiden »Sachsen« (Rust stammte aus Dessau) brachte eine solche Fülle persönlicher und künstlerischer Anregungen, daß sie bald untrennbar waren und, als Rust infolge der politischen Unruhen 1848 Pest verlassen hatte, in Briefwechsel blieben. »Wie freute ich mich damals«, schrieb Rust kurz nach seinem Scheiden, »in Ihnen einen Glaubensgenossen gefunden zu haben, der meine musikalischen Kenntnisse durch seine herrlichen Ideen befruchtete! Wie vermisse ich Ihre persönliche Gegenwart!« Volkmanns Briefe an Rust geben ein besonders frisches Bild seines liebenswerten Charakters. 1880 hat er Rust in Leipzig zum letztenmal gesehen. Rust ließ dem alten Freund zu Ehren in der »Motette« dessen »geistliches Tischlied« singen. Und in der Übungsstunde sangen ihm die Thomaner sein Weihnachtslied »Er ist gewaltig und stark«. Er hat es nur dies eine Mal von einem bedeutenden Chor gehört. Auf Bitten des Leipziger Chorleiters *Karl Riedel*, Gründers des berühmt gewordenen Riedel-Vereins, geschaffen und diesem zugeeignet, ist dies ebenso schwere wie ergreifend schöne Werk namentlich von den Thomanern und dem Berliner Domchor auch später noch oft gesungen worden und wird hoffentlich nie von ihnen vergessen. Auf seiner Reise durch Deutschland sah Volkmann damals in Köln auch den alten Mendelssohnianer *Ferdinand Hiller* und bei ihm den großen Russen *Anton Rubinstein*, dessen genialische und überaus liebenswürdige Persönlichkeit ihn ebenso fesselte wie sein trotz alles Hypersubjektivismus unvergleichliches Klavierspiel. Die Tondichter hatten sich wohl weniger zu sagen. Hier fand Volkmann eher Verständnis bei dem Russen *Tschaikowskij*. Namentlich das Allegretto der zweiten Sinfonie und die zweite Serenade Volkmanns liebte er und hat sie sich, wie andere russische Meister mit ihm, zum Vorbild genommen. Und in seinen Briefen gedenkt er in Verehrung des »sympathischen Komponisten Volkmann, der so viel Einfachheit und natürliche Schönheit« habe.

Es ist bekannt, daß Volkmann auch ein vortrefflicher *Pianist* und vor allem ein ausgezeichneter *Lehrer* war. Aber erst spät hat der Freiheitsdurstige eine feste Lehrerstellung angenommen. Er wurde Professor am neugegründeten Budapester Konservatorium und hat da noch mehrere Jahre segensreich gewirkt. Vorher schon war einer seiner Hauptschüler der *Graf Géza Zichy*, der später so berühmt gewordene einarmige Pianist und Tondichter. In seinen Lebenserinnerungen hat der Graf viel Schönes über den alten Meister geschrieben. Bei der ersten Begegnung lehnte Volkmann es schroff ab, sein Lehrer zu werden. Aber nach und nach gewann der Graf durch seine Musikbegeisterung und seinen künstlerischen Ernst das Herz des Mißtrauischen in

so hohem Maße, daß er ihn nun in der rührendsten Weise unterrichtete und förderte. Auch Volkmanns Schülerin *Ilka Horovitz-Barnay* hat über ihren alten Lehrer in Bewunderung berichtet. Reizvoll ist, wie sie uns dessen gedenken läßt, was für bezaubernde Töne der in seiner Melodik so oft spröde und herbe Meister auch für die Lenz- und Liebesstimmung gefunden hat. Als in den siebziger Jahren in einer Lisztschen Morgenfeier sein 1855 geschriebenes »Blumenstück« gespielt wurde und sie ihm die Melodie dieses Stücks als die süßeste und einschmeichelndste rühmte, die er je geschrieben, sagte er wehmütig: »Ja ja, die Melodie! Diese Weichheit hätten Sie mir wohl niemals zugetraut? Ich bin ja der steife Theoretiker! Aber damals, als das Blumenstück entstand, da war ich jung und verliebt, und sie, sie war schön und blond, wie ein Sonnenstrahl. *Das* war Melodie, reine Melodie! Heute bin ich ein einsamer alter Mann — — das ist der Kontrapunkt!«

Zuletzt war der abgeklärte alte Hagestolz bei den Ungarn, obwohl er durch und durch deutsch geblieben war, eine allbekannte und -beliebte Persönlichkeit. Seine bei aller humorvollen Art würdevolle Erscheinung, die edlen Züge, die hohe, weitgewölbte Stirn, sein ruhiges, gemessenes Wesen gaben ihm eher das Gepräge eines hohen Beamten als eines Künstlers. Aber der graue Ton des Beamtentums ist ihm nie erklungen. Die bunte, beseligende Romantik blieb ihm heilig und hat seinem Schaffen, auch in schwerster Zeit, beglückend den Weg gewiesen. Wir dürfen ihn, der, wie mit Beethoven und Schumann, auch mit Brahms so viel gemein hat, neben diesen drei Größeren nicht vergessen. Sein Großneffe Hans Volkmann hat zwei sehr lesenswerte Bücher über ihn geschrieben. Leider fehlt noch eine erschöpfende Analyse seiner Werke. Die 1874 von Bernhard Vogel versuchte reicht nicht aus. Vielleicht findet sich unter unseren jungen Gelehrten einer, der uns sein künstlerisches Schaffen voll erschließt.

DIE ERNEUERUNG DES KONZERTLEBENS AUS DEM VOLKE

VON

FRITZ STEGE-BERLIN

Wenn man in den vergangenen Jahren eine der marxistischen Zeitungen aufschlug, so begegnete man immer wieder der hartnäckigen Behauptung: »Das Konzertleben ist tot — es liegt in den letzten Zügen — es ist veraltet — eine überlebte Einrichtung« und dergleichen mehr. Wie weit hier die kulturzerstörende Tendenz des Marxismus im Widerspruch zu der Wahrheitsliebe jener Skribenten stand, die in ihrer kritischen Tätigkeit persönlich Zeuge

eines Jahr für Jahr wiederkehrenden Konzertlebens voll regstem künstlerischem Willen waren, mag unerörtert bleiben.
Dem Volksaberglauben nach leben Totgesagte bekanntlich besonders lange, und es besteht keinesfalls eine auch nur im geringsten begründete Aussicht, daß jemals eine Gedenktafel einen Konzertsaal »zur Erinnerung an das letzte öffentliche Konzert in Deutschland« schmücken wird. Es wird Konzertfreunde geben — solange noch eine tönende Kunst die Ohren der Menschheit erreicht. Ist auch die *Erscheinungsform* des Konzertes im Wandel der Zeiten einem selbstverständlichen Wechsel unterworfen, so bleibt doch *das Konzert selbst* ein festumrandeter Begriff im kulturellen Leben, und es gehört schon ein erhebliches Maß von Kurzsichtigkeit, um nicht zu sagen Verantwortungslosigkeit dazu, um von einer Veränderung in der Struktur des Konzertlebens kurzerhand auf das bevorstehende Ende jeglichen Konzertierens überhaupt zu schließen.
Ist man bereit zuzugeben, daß das Konzert in seiner Eingliederung in den Organismus des kulturellen Lebens einen ausgesprochen sozialen Faktor darstellt, so wird man weiterhin widerspruchslos anerkennen müssen, daß die Erscheinungsform des Konzertes nicht zuletzt durch die soziale Gestaltung der Besucherscharen bestimmt wird, die den Nährboden des Konzertlebens bilden. Die nationale Revolution hat nicht nur in sozialer Beziehung den allgemeinen kulturellen Schwerpunkt von den bislang führenden bürgerlichen Kreisen auf die Gesamtheit des Volkes gelegt, sondern auch in weltanschaulicher Hinsicht den ungemein schweren, aber begrüßenswerten Versuch unternommen, die Psyche des Volkes zu wandeln, zu »entgiften« von den Überresten undeutscher, bolschewistischer Vorstellungen, ihr neue seelische Elemente zuzuführen und ihren Sinn auf nationale Selbstbesinnung, auf Schönheit, Wahrheit und Klarheit in ihrem gesamten Lebenskreis zu lenken. Hieraus folgt die Notwendigkeit, daß auch das Konzert nicht mehr einzelnen Volksschichten vorbehalten bleiben darf, nicht mehr Tummelplatz eines einseitigen Virtuosentums, nicht mehr Selbstzweck sein darf, sondern auf eine ganz andersgeartete, unermeßlich breite und tragfähige Grundlage gestellt werden muß, deren Stützpfeiler das ganze deutsche Volk auf seine Schultern nehmen muß.
Will man das Volk in das Konzert hineinführen, so möge man zunächst dafür sorgen, daß dem Konzert die ihm längst verloren gegangene *kultische Bedeutung* zurückgewonnen wird, daß sich der Konzertbetrieb in eine musikalische Feierstunde verwandle. Das Gefühl für die Heiligkeit der Kunstschöpfung liegt unter äußerlichem Geschäftsgebaren, unter der Ausnutzung des Publikums, unter den Kakophonien gewissenloser Neutöner, unter der Gleichgültigkeit und Abstumpfung des Hörers begraben. Wir besitzen Festspielhäuser für Opernaufführungen, und die Bayreuther Festspiele tragen gewiß kultisches Gepräge, vergleichbar mit jenen Tempeln der Kunst im klassischen

Griechenland, die sich nur an Festtagen des Jahres öffneten und deren Besuch einer Pilgerfahrt gleichkam. Aber warum um alles in der Welt gibt es so wenig ausgesprochene »*Festkonzert-Häuser?*« Statt dessen vollzieht sich das Konzertleben in Räumlichkeiten, deren geschmacklose Wandbekleidungen mit staubfangenden Kronenhimmeln, Galerien schöner Männerbüsten und posaunenblasenden Engeln mit Altersrunen in den Pausbacken offenbar dazu ausersehen sind, für den kommenden Konzertgenuß Stimmung zu fabrizieren. Die werktätige Bevölkerung weiß die Gründe leicht feststellbarer Abneigung gegen den viel zu »feinen« Konzertsaal als den Repräsentanten des Bürgertums nicht mit Sicherheit anzugeben. Aber sie ahnt instinktiv die widerliche Verlogenheit, die aus diesem Widerspruch zwischen einer längst veralteten Architektur und einem neuzeitlichen Konzertausdruck erwächst. Ich möchte sogar so weit gehen, daß ich dem Rahmen eines Konzertes die gleiche Wichtigkeit beimesse wie dem Konzertinhalt selbst. Warum ergreift uns die musikalische Messe im Hochamt der katholischen Kirche — Palestrina im dämmrigen Dunkel hochgewölbter Kirchenbögen — Bachsche Orgelmusik in einem stilvollen kirchlichen Rahmen? Sollte es nicht möglich sein, dem »Festkonzert«-Haus in einem neu zu schaffenden strengen, würdevoll-sakralen Stil denjenigen Ausdruck zurückzugewinnen, der ihm als Heimstätte des göttlichen Genies gebührt und der von vornherein dem Konzertbesucher die erforderliche Feiertagsstimmung mitteilt?

Aber wir sprachen schon vorhin davon, daß das Konzertleben unserer Zeit auf wesentlich breitere völkische Grundlagen gestellt werden muß, und daraus folgt, daß sich der Begriff des großstädtischen Konzertlebens nicht mit denjenigen künstlerischen Vorgängen erschöpfen kann, die auf dem Podium der von der Öffentlichkeit und der Kritik anerkannten »Konzertsälen« vor sich gehen. Nichts wäre verkehrter, als sein Urteil über die Konzerttätigkeit der Großstadt einzig und allein auf die fünf oder sechs Konzertsäle zu beziehen, in denen nach alter Gewohnheit »Musikgeschichte gemacht« wird. Eine völkisch eingestellte Musikkritik, die sich nicht damit begnügt, das Musikleben nur nach seinen Spitzenleistungen zu bewerten, wäre folgerichtig dazu gezwungen, von unten herauf eine neue Musikkultur aufzubauen und mit der kritischen Erziehungsarbeit bereits bei den primitivsten, aber darum um so ehrlicheren musikalischen Willensäußerungen des Volkes zu beginnen: Von den Konzerten ernsthaft ringender, ehrgeiziger Zitherklubs bis zu den musikalischen Vespern in den armseligen, unbeachteten Kirchen bescheidener Vorstädte — von den kleinsten Männerchören an, die so arm sind, daß sie sich nicht einmal den Tanzboden eines Wirtshauses mieten können und darum ihre Konzerte im Freien an einer Straßenecke veranstalten, bis zu den musikalischen Vorträgen eines Schülerorchesters in der Schulaula. Dies alles erst vervollständigt den Begriff eines »Konzertlebens«, und es würde erst dann ein Recht dazu bestehen, von einem »Rückgang des Konzertlebens« zu sprechen,

wenn alle die genannten und noch viele andere hinzutretende Faktoren an Regsamkeit zu wünschen übrig ließen. Daß gerade das Gegenteil der Fall ist, braucht wohl nicht erst festgestellt zu werden.

Vom Standpunkt einer Konzerterneuerung aus dem Volke heraus lassen sich die vorstehenden Forderungen auf die einfache Formel »*Dezentralisation des Konzertlebens*« bringen. Das heißt also: Stärkere Berücksichtigung der Konzerttätigkeit an der Peripherie der Großstadt, verminderter Einfluß der großen »Mode«-Konzerte und Warnung vor deren kultureller Überschätzung. Ich muß aus eigener Erfahrung gestehen, daß ich bei einem Konzert des Philharmonischen Orchesters im Saal des alten Köpenicker Stadttheaters vor einer werktätigen Bevölkerung an den Fabrikufern der Spree mehr Andacht gefunden habe als in einem Saal des Berliner Stadtzentrums, dessen musikalisch wertvolle Darbietungen von einem Teil des Publikums anscheinend nach der Länge der vor dem Haupteingang wartenden Schlange von Privatautos beurteilt werden.

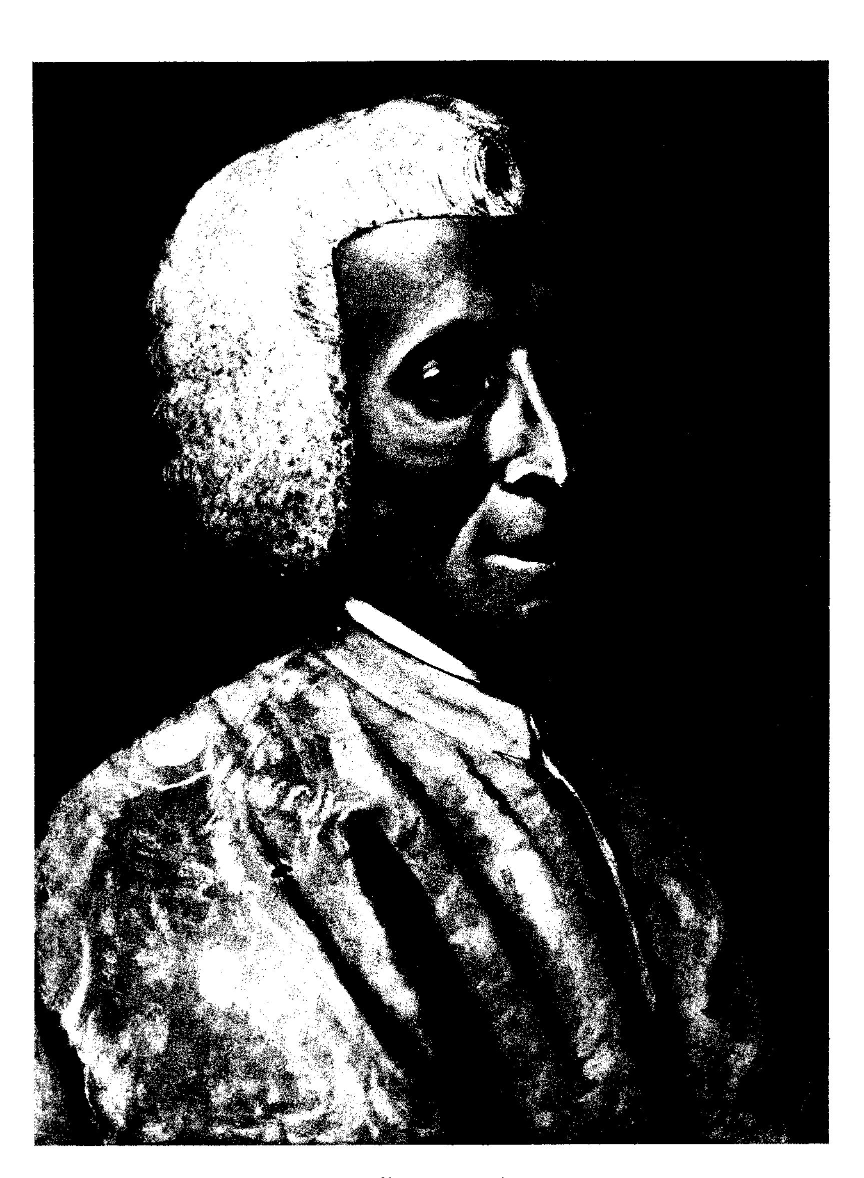
Aber diese »Dezentralisation« wäre unvollständig, wenn sie nicht bis in das Herz der werktätigen Bevölkerung vordringen würde, wenn sie nicht den Arbeiter in seiner engsten Umgebung erfassen würde. Der Klassengeist, der auf staatspolitischem Gebiet überwunden ist — kommt er auf künstlerischem Gebiet nicht immer noch merkbar zum Ausdruck? Wo ist der Künstler, der mit dem Volke geht, der berühmte Konzertsänger, der von dem Piedestal künstlerischer Aristokratie zum Volk hinabsteigt, der mit internationalem Weltruf behaftete Violinvirtuose, der sich aus eigenem Herzensdrang heraus unter die Handarbeiter mischt? Und wann wird ein in Italien bereits verwirklichter Gedanke ausgeführt, der dem Arbeiter seine eigenen künstlerischen Aufenthaltsräume gewährt, die er nach der Arbeit aufsucht, in denen er Geselligkeit findet, wo ihm wertvolle musikalische Unterhaltung und Belehrung geboten wird? Wäre es nicht möglich, von einer Zentralstelle aus dem konzertierenden Künstler unter genauer Prüfung der Bedürfnisfrage innerhalb von ganz Deutschland ein Auftreten in führenden Konzerthäusern zu festem Honorarsatz unter der Bedingung zu ermöglichen, daß er in den »Arbeiterklubs« allein vor der werktätigen Bevölkerung halb oder völlig umsonst seine künstlerische Kraft zur Verfügung stellt? — Einzelne industrielle Unternehmungen in Deutschland besitzen bereits Vortrags- und Konzerträume für Arbeiter. Es käme darauf an, diese Einrichtungen als einen entwicklungsfähigen Ausgangspunkt für derartige völkische Konzertbestrebungen aufzufassen.

Daß in dem Gesamtbild eines völkischen Konzertlebens auch die *Liebhabermusik* ihren bescheidenen Platz beanspruchen darf, ist selbstverständlich. Wer unter den Zunftmusikern ist darüber unterrichtet, daß es in Deutschland etwa fünfhundert Orchester gibt, die allein aus — Handharmonikas bestehen? Daß etwa zehntausend Handharmonikaspieler vorhanden sind? Daß dem

»Deutschen Mandolinen- und Gitarrespieler-Bund e. V.« viele Hunderte von konzertierenden Vereinigungen angeschlossen sind? Daß sich die Zahl der Mandolinenfreunde an Hand der Auflagenhöhe der Ritterschen Mandolinenschule etwa auf eine halbe Million beläuft? Ist es künstlerisch-sozial richtig gehandelt, diese Tatsachen zu verschweigen, diese echten Volksbewegungen mit einer verächtlichen Handbewegung abzulehnen? Ein wirklich völkisches Konzertleben wird sich bemühen, eine Brücke zwischen den beiden Gattungen der Instrumentalmusik zu schlagen, damit auf dem Gebiet der *nachschöpferischen* Kunst nicht dieselbe Kluft entsteht, die auf *schöpferischem* Boden (Atonalität und Volksmusik) unser Volk entzweit hat. Gelingt es dem Arbeiter, mit Hilfe primitiver Tonwerkzeuge auch nur in den allerersten Vorhof der Kunst einzudringen, so sollen wir uns dessen freuen und uns bemühen, künstlerische Blasiertheit durch soziales Verständnis zu ersetzen. Das gleiche betrifft die Männerchorbewegung. Man kann in Berlin die Beobachtung machen, daß die Pressezimmer um so leerer sind, je stärker der Publikumsbesuch der Männerchorkonzerte ist. Ich erachte es als eine nationalsozialistische Pflicht, derartige Volksveranstaltungen zu unterstützen. Wollen wir uns nicht ein wenig von der Geschichte des Berliner Konzertlebens belehren lassen, das vor 150 Jahren mit seiner gleichberechtigten Nebenordnung von »Kennern und Liebhabern« dem Ideal einer Totalität des völkischen Musiklebens doch beachtlich nahe gekommen ist? Hat nicht erst die Virtuosenverhimmelung den Gegensatz zwischen Kunst und Liebhabertum auf die Spitze getrieben? Wie will man denn überhaupt mit ehrlichem Herzen der Förderung einer gewiß nicht künstlerisch einwandfreien *Hausmusikpflege* näher treten können, wenn man so wenig Gerechtigkeitsempfinden aufbringt, um die Mängel ungeschulter Musikausübung auf der einen Seite zu verdammen, auf der anderen Seite aber als Rettung des gesamten Musiklebens zu preisen? *Liebhabermusik vor die Front!* Ohne Einschränkung!

Viel wäre hierzu noch zu sagen, doch wir müssen unseren Weg auf der Suche nach Verbreiterungsmöglichkeiten des Konzertlebens und seiner Verankerung im Herzen des Volkes fortsetzen. Und da sei es mir gestattet, zwei neue, für die Zukunft vielleicht ausbaufähige Begriffe zu prägen: Den »*Tag der nationalen Musikpflege*« und die »*Städtischen Musikpreise*«.

Der »Tag der nationalen Musikpflege« würde ähnlich wie der »Tag der nationalen Arbeit« die Aufgabe haben, zur gleichen Stunde das ganze Volk auf dem Boden deutscher Musik zu vereinen. Das wäre eine Ergänzung zu dem vom Deutschen Sängerbund alljährlich veranstalteten »Deutschen Liedertag« durch instrumentale Darbietungen, verbunden mit Musikausstellungen nach italienischem Vorbild. An einem solchen Tage müßten alle Schranken zwischen Künstler und Volk fallen: Die besten Opernsänger, die größten Konzertsolisten müßten sich vor allem Volke unentgeltlich produzieren als erfolgreichstes Werbemittel für den Opern- und Konzertbesuch. Einmal im Jahre



VINCENT LÜBECK (1654—1740)
Pastellbild im Altonaer Museum

»
k
M
s
g
n
K
d
r
(
b
d
k
b
n
b
st
u
la
»
le
h
g
e
k
N
d
I
V
n
in
d
ti
D
n
B
D
in
li
K
s
r

den Ärmsten unter dem Volk musikalische Freuden schenken — einmal im Jahre der Flut der mechanischen Musik den Protest einer allumfassenden musikalischen Kundgebung gegenüberstellen: Das wäre der Sinn eines »Tages der nationalen Musik«!
Der Vorschlag der »Städtischen Musikpreise« nimmt den alten Wettbewerbsgedanken in neuer Form auf und beschränkt den »Tag der nationalen Musikpflege« auf den Umkreis der einzelnen Großstädte. Unter Mitwirkung *aller* musikalischer Körperschaften (»Kenner und Liebhaber«) müßte ein solcher städtischer Musiktag zu einem *musikalischen Volksfest* ausgestaltet werden. Wertvolle Preise für künstlerische Höchstleistungen, »Wanderpreise« für erfolgreiche musikalische Wettbewerbe einzelner deutscher Städte untereinander würden den künstlerischen Ehrgeiz fördern und im Volke das Bewußtsein stärken, daß es sich hier nicht um die Musiktätigkeit einzelner, besonders bevorzugter Einwohnerschichten handelt, sondern um »sein« Musikleben, das musikalische Leben und Erleben der gesamten städtischen Bevölkerung.
Um dieses Ergebnis zu erzielen, bedarf es selbstverständlich einer sorgfältigen *Heranbildung des Hörernachwuchses*, der wichtiger ist als die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. Die Keimzellen hierfür sind Schule, Haus und Singschule. Alle Liebe zur Musik führt über das angeborene, natürlichste Instrument der menschlichen Kehle. Darum ist die Pflege des Gesanges die wichtigste Voraussetzung für eine Erstarkung des Konzertlebens: In der Schule, wo der Gesang Gefahr läuft, unter einem unglaublichen Ballast von früheren ministeriellen Verordnungen und Richtlinien erstickt zu werden, und in der Singschule, der eine geradezu grundlegende Bedeutung beizumessen ist. Die Singschule ist das Bindeglied zur Hausmusik (nach einer Statistik der Augsburger Singschule ist unter den Schülern das Interesse für das Klavier von fünf Prozent auf sechzig Prozent gestiegen), sie löst in idealer Weise die Nachwuchsfrage des gesamten Chorwesens (von den Männer- und gemischten Chören bis zu den Kirchenchören), sie ist eine wertvolle Mithelferin der Schule durch Erhöhung der Musizierfreudigkeit, und sie ist letzten Endes in ihrer Vereinigung von Kindern aller Berufsschichten die musiksozialste Einrichtung, die sich denken läßt.
Ich habe versucht, einen Weg zu weisen, der zu einer Erfassung des gesamten völkischen Konzertwesens führt. Wie pflegt der hochverehrte Nestor der deutschen Singbewegung, Albert Greiner in Augsburg, seine Aufsätze zu schließen?:
»Sehe jeder, wie er's schaffe!«

* * *

BACHS ORGELBÜCHLEIN

VON

GOTTHOLD FROTSCHER-DANZIG

»Orgel Büchlein Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nechsten, draus sich zu belehren.«

Bach hat sein Orgelbüchlein anscheinend bei seinem Abschied von Weimar im Jahre 1717 abgebrochen; vielleicht hat er zuletzt im Weimarer Gefängnis daran geschrieben. Er plante hundertvierundsechzig Bearbeitungen, von denen aber nur sechsundvierzig ausgeführt worden sind[1]. Auf jeder Blattseite, soweit nicht für größere Bearbeitungen zwei Seiten freigelassen werden, findet sich der Name des Chorals, den Bach zu behandeln gedachte. Wenn der Platz für die Bearbeitung nicht ausreichen wollte, wie bei den Nummern 7 und 22, schrieb er den Schluß in Tabulatur.

Die Reihenfolge der geplanten und ausgeführten Choralbearbeitungen entspricht der Ordnung des Kirchenjahres. Ausgeführt sind für Advent vier, für Weihnacht zehn, für die Jahreswende drei, für Epiphanias zwei, die Passionszeit sieben, Ostern sechs und Pfingsten eine; die übrigen verteilen sich auf die festlose Zeit. Bei den ersten Gruppen hat Bach kaum eins der gebräuchlichen und vorgesehenen Lieder außer acht gelassen; vom Osterkreis ab treten immer größere Lücken auf, und gegen den Schluß finden sich nur noch vereinzelt Bearbeitungen ausgeführt.

Die Sätze des Orgelbüchleins sind Orgelchoräle im eigentlichen Sinn. Sie verarbeiten nicht den Choral oder einen Ausschnitt aus ihm, sondern sie stellen ihn dar und deuten ihn aus. Abgesehen von einem mit Zeilenzwischenspielen versehenen Choral (»In dir ist Freude«) und abgesehen von der durch kanonische Technik bedingten gelegentlichen Erweiterung entsprechen die Choralbearbeitungen der Ausdehnung des gesungenen Chorals. Es fehlt die im Süden gebräuchliche Behandlung »auf Fugenweis«, es fehlt auch grundsätzlich jede die Choralzeilen erweiternde Vor- und Zwischenimitation.

Die Ausdeutung und die »Arbeit« im eigentlichen Sinne, die der Melodie genommen wird, um sie klar beherrschend hervortreten zu lassen, fällt den Gegenstimmen zu. Das Bauprinzip der Orgelbüchlein-Choräle ist die Ausgestaltung linearer Gegenformen. Was Bach in früheren und späteren Choralarbeiten durch komplizierte Harmonik, durch Zwischenspiele, durch Figura-

[1]) Ein zweites, älteres Autograph, einst in Mendelssohns Besitz, enthält 26 Bearbeitungen, war aber wohl ursprünglich auf 38 angelegt.

tion und Melismierung oder aber durch Zerlösung der Teile des Chorals erreicht, wird hier in die Linearität der Gegenstimmen konzentriert. Die technischen Mittel zu dieser Formung liefern der mitteldeutsche Orgelchoral, die norddeutsche kolorierte Choralbearbeitung, sofern man die Melodiestimme auf ihr Gerüst zurückgeführt denkt, und die Satzweise der Partita. Die innere Motivierung bietet die Symbolisierung des Affektes, der im Texte vorgezeichnet ist. Bachs Schüler Johann Gotthilf Ziegler bezeugt, daß sein Meister die Schüler lehrte, die Lieder »nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Wortte« zu spielen. Dieser durch die Worte begrifflich geformte Affekt löst sich bei der Musik auf ins Unbegriffliche, Symbolische. Seine Träger sind beim Orgelchoral die Linien des Unterbaus, und so stehen sich in der Choralbearbeitung des Orgelbüchleins objektiv gegebener Choral und die Symbolformeln des subjektiven Affekts gegenüber. Bach stellt sich dabei nicht die Aufgabe, Einzelheiten des Textes auszumalen. Er bezieht sich nicht einmal auf eine bestimmte Strophe der Choraltexte. Es liegt im Zuge der mit dem lebendigen Kunstschaffen eng verbundenen Musikästhetik der Bachzeit, daß in der Musik nicht Einzelaffekte in begrifflicher Bezogenheit abgemalt oder geschildert werden, sondern der Gesamtaffekt in seiner Komplexgestalt, und zwar vorzugsweise der möglichst allgemeine, auch ohne Begriffe und Bilder faßbare.

Selbstverständlich äußern sich die Affektsymbolismen nicht selten in Ausdrucksformeln, die mit der Nachbildung von Bewegungsformen übereinstimmen, da sich ja der Affekt und seine Äußerungen gleichen können und die Übereinstimmung zwischen Seelenbewegung und musikalischer Umformung rhythmischer Natur ist. Wenn in der Bearbeitung von »Durch Adams Fall« abfallende Septimen den Fall des ersten Menschen andeuten, in der von »Vom Himmel kam der Engel Schar« Skalengänge das Hin- und Herschweben der Engel versinnlichen, so sind das Tonfolgen, die durch begrifflich-bildhafte Assoziation zunächst auf den malerischen Eindruck hinzuzielen scheinen und in rationaler Bindung vielleicht noch einiges Wenige mit der Augenmusik gemeinsam haben. Sie sind aber mehr als das, nämlich der Ausdruck des durch den Bewegungsvorgang hervorgerufenen und mit ihm kohaerenten Affekts, des Niedergedrückten bei der ersten, der erregten Freude bei der zweiten Bearbeitung. Sie würden sinnlos sein, fielen sie nicht in den Bereich des Gesamtaffekts. »Alle besondern Ausdrücke«, schreibt Ramler in seiner Übertragung von Batteux' damals beherrschendem Buch »Les beaux arts, réduits à un même principe«, »müssen wieder in die Hauptmaterie hineinfallen, und wenn sie ihren eigentümlichen Charakter darin beibehalten, so muß es doch so geschehen, daß sie sich gleichsam in den Hauptcharakter der Empfindung, die ausgedrückt werden soll, auflösen.« Es gibt keine Stelle in Bachs Instrumental- und Vokalmusik, an der Bach malt, ohne daß das Bild eine Affektäußerung mit Bezug auf den Affektsymbolismus wäre.

So ergibt sich in den Chorälen des Orgelbüchleins das Ineinander von objektiver Darbietung und subjektiver Ausdeutung. Das Agens ist die Choralmelodie. Sie bestimmt die Form, sie symbolisiert aber auch in ihrer musikalischen Fassung oder in ihrer textlichen Bezogenheit den Affekt. Sie liefert damit der Bearbeitung das objektive Material und bietet ihr die Möglichkeit subjektiver Betrachtung. Der Affekt besteht immer in subjektiver Relation zum Text, der ja seinerseits Betrachtung, Meditiaton, also gestaltete Subjektivität ist. Die Affektsymbolismen gehen infolgedessen nicht auf objektive Formungen aus, nicht auf Worte, Begriffe und Bilder, deren Illustrierung sie sich etwa zum Ziel setzen könnten. Eine solche Tonmalerei hieße, wie Engel in seiner Schrift »Über die musikalische Mahlerey« schreibt, »das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr malen, sondern ausdrucken«. In der Gestaltung von affektuosen Ausdrucksformeln, seien sie monodisch disponiert oder im Polyphonen verankert, lebt sich das subjektive Empfinden des Betrachtenden aus. Der Tonsetzer gestaltet die Idee, nicht das Wort, nicht die Metapher, das Bild, sondern den Zustand der Seele. Je deutlicher und individueller ihm diese Ausdruckskunst zu Gebote steht und je stärker seine Fähigkeit zu empfinden ist, um so tiefer und allgemeiner packt sein Kunstwerk. Denn nur persönliche Gestaltung vermag seelisch eindrucksvoll zu sein und geistig zu bilden. Bachs Choralkunst steht nicht nur deshalb auf dem Gipfel seiner Zeit und aller Zeiten, weil er die Technik besser zu beherrschen versteht und weil sein Erfindungsreichtum stärker ist, sondern weil die Potenz seiner Empfindung alle überragt und seine Gestaltung nicht nur aus der Erfindung fließt, sondern aus der Empfindung. Und weil diese Empfindung nicht isoliert und individualistisch zerfasert ist, sondern aus dem Grunde des religiösen Gemeinschaftserlebnisses emporsteigt, ist Bachs Choralkunst Volksmusik und kultische Musik.

Die Sätze des Orgelbüchleins sind sicherlich nicht eindeutig der liturgischen Verwendung oder der Übung des »anfahenden Organisten« bestimmt, sondern ebenso häuslicher Erbauung. Sie sind zum mindesten nicht angewandte Zweckkunst, sondern der Ausdruck der Frömmigkeit, der in seiner allgemeinen affektuosen Bedeutung auch vor den Grenzen der Konfessionen nicht halt macht. So wie der Typ der Orgelbüchlein-Choräle die Fortsetzung, Intensivierung und Verklärung der hausmusikalischen Choralbearbeitung des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts darstellt, entspricht er der andächtigen Betrachtung des Chorals und mahnt den Spieler zur Andacht. »Dazu dann Kunstreiche berühmbte Organisten . . . gehören; die auch selbst mit rechter Andacht, die Text oder Psalmen, so sie melodiren, im Hertzen und Gedancken Gott Fürtragen« (Praetorius, Syntagma musicum II, S. 82)[1]).

[1]) Abdruck aus dem soeben bei Max Hax Hesses Verlag, Berlin, in Lieferungen erscheinenden Werk: Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition.

PAUL GRAENER:

OP. 99, MARIEN-KANTATE FÜR VIER SOLOSTIMMEN, CHOR UND ORCHESTER

(Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig)

Im musikalischen Schaffen der Gegenwart nimmt die Musik Paul Graeners eine besondere Stellung ein, bedingt durch die in sich geschlossene und allem Grellen und Lauten abholde Persönlichkeit des Komponisten, der nie für die Bedürfnisse des Tages geschrieben hat. Die »Marien-Kantate« erscheint, abgesehen von ihren künstlerischen Werten, deshalb so bedeutungsvoll, weil sie ein umfassendes Charakterbild Graeners gibt. Schon die Textwahl ist bezeichnend für die Absichten des Komponisten, der in drei großen Abschnitten das Drama um Maria in einer Religiosität und Weihestimmung einfängt, die über das Konfessionelle hinaus Diesseits und Jenseits bindet. Der »Verkündigung«, einem mystischen Auftakt mit hymnischer Steigerung, folgt ein erweiterter Choralsatz und ein vierstimmiges Wiegenlied, das wie ein pastorales Andantino schlicht und einfach endet. Der vierte Satz gipfelt in einem Halleluja, dessen Geste auf den Opernkomponisten hinweist, ohne theatralisch zu sein. Graeners Musik hat stets ein Pathos, einen feierlichen Grundton, der Ausdruck seiner ethischen Natur ist. Das folgende nur für Streicher gesetzte Zwischenspiel ist in seiner thematischen Dichte und Variation beispielhafte sprechende Musik. Die Klage Marias (Nr. 6) für Altsolo, Baßklarinette und Männerchor, eine eindringliche Pieta, wird durch eine Baßarie mit tröstendem Zuspruch und anschließender Verklärung (kontrapunktisch meisterhaft durchgeführt) ins Positive verwandelt. Die Musik nimmt der Tragik den Stachel und führt zum Leben zurück. Ein Soloquartett, dem begeisternde Worte Eichendorffs unterlegt sind, wird zum jubelnden Hymnus, und der Schlußchor, erfüllt von herrlicher Singfreude Gott zu Ehren, steigert diese Zuversicht zu visionärer Größe. Wenn man weiß, daß Graener in seiner Jugend Singknabe im Berliner Domchor war, so erkennt man die Quellen dieser Schöpferkraft, die im Zenith ihres Schaffens ein ganzes Leben umfaßt. Die Kontraste, mögen sie noch so scharf gegeneinander abgesetzt sein, reiben sich nicht, sondern ergänzen sich zu einem Seelengemälde von einmaliger Monumentalität. Will man den Stil Graeners näher bezeichnen, so ist das Wort »altdeutsch« vielleicht die glücklichste Formel, obwohl sie nur den Grundcharakter dieser in Dichtung und Musik einzigartigen Kantate erschöpft. Graeners Musik, die nicht in ein Schema einzuordnen ist, trägt noch den Hauch jener Naivität und Einfalt, die vollkommene kompositorische Technik als selbstverständliche Voraussetzung verwertet, ohne dieses Talent für effektvolle Eintagserfolge zu mißbrauchen. Über der »Marien-Kantate« steht als ungeschriebenes Motto jener Satz, der Inbegriff deutscher Romantik und damit der deutschen Seele ist: »Nach innen geht der geheimnisvolle Weg!«

Friedrich W. Herzog

GEORG SCHUMANN

Die Zeiten haben sich gewandelt. Der politischen Neugestaltung des Deutschen Reiches ist der geistige Umbruch gefolgt. Der Gedanke der Volksgemeinschaft hat sich durchgesetzt und beansprucht auf allen Gebieten in Politik, Wirtschaft und Kulturleben sein Recht der Totalität. Auch in der Musik gilt es, den neuen Ideen zum Durchbruch zu verhelfen. »Die Musik« als Wegbereiterin einer deutschen Musikkultur im Sinne fortschrittlicher Entwicklung ist dazu berufen, den Boden zu bereiten und die allgemeinen Fragen zu klären. Um diesem Ziel zu dienen, wird sie fortlaufend führende Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens zu Worte

kommen lassen, um aus ihren Erfahrungen und Ratschlägen die notwendigen Nutzanwendungen zu ziehen. Unser F. W. H.-Mitarbeiter hat zunächst Prof. Dr. Georg Schumann, den Vorstand der Meisterklasse für Komposition an der Preuß. Akademie und verdienstvollen Leiter der Sing-Akademie, einige Fragen vorgelegt, deren Beantwortung sich zu programmatischen Feststellungen verdichtete.

»Welche Bedeutung und welchen Sinn hat Ihre Meisterklasse für die jungen Komponisten?«

»Die Meisterklasse war von Anfang an eine Institution, in der junge, *weit* über den Durchschnitt begabte Komponisten, die ihren theoretischen Ausbildungsgang beendet haben und sich in der Kompositionstechnik noch nicht sicher fühlen, unter Aufsicht und Führung eines erfahrenen Musikers die letzte Sicherheit gewinnen, und zwar in bezug auf Form und Instrumentation. Früher waren die Meisterschulen frei und unentgeltlich, wie es ihrem Sinn entspricht. Leider wurde dieser Grundsatz in den letzten Jahren infolge der Geldnot des Staates aufgehoben. Die jungen Musiker sind heute viel schlechter dran als die bildenden Künstler an den Meisterschulen, in denen sie wenigstens ein freies Atelier, Modelle und Arbeitsmaterial erhalten. Unsere Musiker erhalten nichts. So ist ein gewisser Rückgang nicht zu übersehen. Ich selbst habe zwar stets mehr Schüler gehabt, als ich zu unterrichten verpflichtet war. Aber welcher Musiker, der seine allgemeine Ausbildung hinter sich hat, kann sich noch sechs bis acht Semester Unterricht in der Meisterklasse leisten? *Vom heutigen Staat,* dessen *kunstfreundliche Einstellung* auch für die Musiker tatkräftige Hilfe erhoffen läßt, erwarten wir die Zurückführung der Meisterklasse in den früheren Zustand.«

»Nennen Sie doch einige Namen von begabten Schülern Ihrer Meisterklasse.«

»Seit 1913 habe ich gegen 70 Komponisten und Theoretiker unterrichtet, zum Teil drei und vier Jahre lang. Wenn ich nur einige Namen nenne, so ist damit kein Werturteil über die nicht genannten gefällt: *Friedrich Welter*[1]), *Ludwig Roselius, Johannes Günther*[2]), *Oskar Homola, Fritz Stuhlmacher, Alfred Irmler, Hans Uldall.*«

»Was halten Sie von den verschiedenen Organisationsversuchen im Musikbetrieb?«

»Es muß vollkommene Klarheit herrschen. Vor allem muß eine Überorganisation vermieden werden. Im Männergesangswesen darf auf *keinen Fall die selbständige Tätigkeit* von Vereinen *zerschlagen* werden. Gerade die großen Vereine haben wichtige Aufgaben zu erfüllen. Als man vor Jahrzehnten bei dem Kaiserwettsingen als Mindeststärke der teilnehmenden Männergesangvereine die Zahl Hundert festsetzte, tat man das in der bewußten Absicht, eine gewisse Leistungsfähigkeit von vornherein zu garantieren. Man darf bei den Männergesangvereinen auch die produktiven Nebenerscheinungen nicht vergessen. Diese Vereine brauchen Noten, sie engagieren Künstler und ziehen Besucher in ihre Konzerte. Die Kunst gebraucht nun einmal freie Bewegung und Entwicklungsmöglichkeiten. Das Schlechte versinkt doch mit der Zeit wieder. Und das gebildete Publikum als Menge hat meist ein gesundes Urteil!«

»Und die Musikkritik?«

»Die Kritik muß auch vernünftig sein und einsehen, daß in einem Winter nicht nur Genies auferstehen können, daß auch die Arbeiter dazugehören, die die Bausteine zum Tempel der Musik liefern. Das Überspitzte der Kritik macht das Publikum kopfscheu. Gesunde Kritik ist notwendig, sonst fühlt sich jeder Künstler erhaben über den anderen. Nach meiner Meinung ist die Kritik, wie sie Robert Schumann ausübte, noch immer vorbildlich und unerreicht.«

»In welchem Rahmen wird die Arbeit der Sing-Akademie gehalten sein?«

»Die Sing-Akademie ist das *älteste Chorinstitut Deutschlands* und die Keimzelle des deutschen Chorgesangwesens. Die Pflege ernster Chormusik war stets unsere vornehmste

[1]) Kritiker am Berl. Lokalanzeiger. [2]) Hauptschriftleiter der »Musik«.

Aufgabe. In den letzten Jahren wurden uns zahlreiche Besucher durch den *Rundfunk* entzogen. Wenn auch die Tradition der Sing-Akademie das Programm für die Aufführungen von den großen Meisterwerken festlegt, so haben wir doch stets neue Musik gepflegt. Als Leiter der Sing-Akademie kann ich nur Anregungen geben. Wenn wir heute in noch stärkerem Maße unsere Aufgaben erfüllen sollen, so benötigen wir die Hilfe des Staates. Wir haben manchen Stoß ausgehalten und sind stets streng bei unserer Aufgabe geblieben, echte deutsche Kunst zu bringen, so daß wir auf die Anerkennung der heutigen Regierung rechnen. Denn unsere Arbeit war im Grunde mit ein Wegbereiten der neuen Zeit. Außer den Standard-Werken, die jedes Jahr aufgeführt werden (h-moll-Messe, Weihnachtsoratorium und Passionsmusiken), führen wir im kommenden Winter *Verdis Requiem*, *Paul Graeners Marien-Kantate* und *Hermann Reutters* »*Großen Kalender*« auf. Im letzten Konzert werden außer Robert Schumanns »Manfred« zwei neue Motetten für a-capella-Chor von mir zur Uraufführung gelangen. Um nochmals auf die Bedeutung der Sing-Akademie hinzuweisen, die durch zahlreiche Auslandsreisen für die deutsche Musik geworben hat, sei nur die Feststellung noch erlaubt, daß kein Chorverein in der Welt in acht Konzerten ein solches Programm zu bewältigen imstande ist. *Die Sing-Akademie ist in der deutschen Musik ein Aktivposten von größter Bedeutung.*"«

H. J. MOSER:

MUSIKLEXIKON. LIEFERUNG 5 (Gedackt—Hemiole)

Nach dieser Lieferung, die das erste Drittel des Werkes abschließt, wird man sagen müssen, daß das Lexikon an Gediegenheit, Gegenwärtigkeit und Volkstümlichkeit von keinem ähnlich gearteten Werke mehr wird übertroffen werden können. Auch der Einstein ist damit in der Tat überholt. — Wieder lockt die Fülle des Gebotenen und die Art der Darstellung zu durchgehendem Lesen. Man haftet an der kunstvollen Kürze der größeren biographischen Darstellungen von Gluck, Händel, Haydn, läßt sich gern belehren von der wohlbegründeten Faßlichkeit schwieriger systematischer Artikel, wie »musikalisches Gedächtnis, Generalbaß, Gesang, Glocke, Gregorianik, Griechische Musik, Harmonik«. Meisterstücke sind die beiden Artikel über »Goethe« und über »Hausmusik«. Dagegen hätte man das immer noch recht strittige Schlagwort »Gotik in der Musik« gern vermißt. Eingehendster Nachprüfung halten stand die biographischen Artikel über Komponisten und Musiker der Gegenwart und nächsten Vergangenheit, wie etwa F. Gernsheim, G. Göhler, H. Grabner, A. Greiner, J. O. Grimm, J. Haas, A. Halm, F. Hegar. Daß alles, was Musikwissenschaft und Musikwissenschafter betrifft, sachlich und stilistisch ganz besonders gut gelungen ist, zeigen die beiden Artikel über Glareanus und Gurlitt. — Alles in allem — wir warten schon wieder mit Spannung auf die nächste Lieferung.

Müller-Blattau

VOM DEUTSCHEN OPERNSPIELPLAN IN DER SPIELZEIT VON AUGUST 1932 BIS JULI 1933

Der deutsche Opernspielplan der kürzlich abgelaufenen »Saison« umfaßte 231 (in der vorhergegangenen[1]) 238) Werke, die sich auf 116 (130) Tonsetzer verteilen. Von 68 (78) deutschen Tonsetzern wurden 137 (149) Werke aufgeführt, von 17 (17) Franzosen 23 (26) von 15 (14) Italienern 49 (49), von 6 (8) Tschechen 8 (13), von 4 (5) Russen 8 (8),

[1]) Die in Klammern stehenden Ziffern bezeichnen immer die Aufführungszahlen der Spielzeit 1931/32.

von 4 (4) Ungarn 4 (4), von 1 (1) Holländer 2 (1), von 1 (1) Skandinavier 1 (1) Werk. Kein Spanier (1) und kein Engländer (1) sind zu Wort gekommen. Von den Opern, die in der vorangegangenen Spielzeit gegeben worden sind, sind 92 verschwunden, darunter 27 uraufgeführte!

Der am meisten aufgeführte Komponist ist infolge der Feier seines 100. Geburtstages Wagner mit 1837 (1385) Wiedergaben. In sehr erheblichem Abstand folgt Verdi mit 1265 (1420), der ihn 1931/32 überflügelt hatte. Puccini steht mit 712 (793) Aufführungen wieder an dritter Stelle; es folgen dann Lortzing mit 719 (462), Mozart mit 691 (732), ferner mit einem gewaltigen Sprunge nach unten d'Albert mit 388 (242), Bizet mit 380 (295), Weber mit 350 (315), Richard Strauß mit 347 (312), Flotow mit 247 (184), Beethoven mit 206 (196). Im zweiten Hundert bewegen sich Offenbach, Mascagni, Rossini, Leoncavallo, Ambr. Thomas, Graener, Adam, Nicolai, Smetana, zwischen 84 und 50 sieben, zwischen 47 und 23 zehn, zwischen 19 und 15 vier, zwischen 13 und 10 neun Komponisten; die übrigen 66 haben es noch nicht auf zehn Aufführungen, eine Anzahl sogar nur auf eine gebracht.

Etwas hat sich der nationale Umschwung bereits ausgewirkt, indem seit dem März Komponisten der extrem fortschrittlichen Richtung immer weniger berücksichtigt worden sind.

Sehen wir uns einzelne Tonsetzer etwas näher an. Bei d'Albert ist zu bedauren, daß noch immer Kain, Flauto solo und die Liebesketten nicht wieder berücksichtigt werden. Seine uraufgeführte nachgelassene Oper Mister Wu hat es auf 94 Aufführungen gebracht, doch wird sie sich kaum so durchsetzen wie seine Toten Augen oder gar Tiefland.

Aubers Ruhm ist immer mehr im Verblassen; wir begegnen nur seinem Fra Diavolo mit 41 (38) Aufführungen und seiner Stummen von Portici mit 6 (24).

Cherubini ist nach mehrjähriger Pause wieder einmal mit dem Wasserträger, und zwar zehnmal, zu Wort gekommen.

Das Interesse an Donizettis Don Pasquale hat erheblich nachgelassen: 24[1]) (62). Dagegen hat Flotows Martha wieder sehr gewonnen: 220 (134).

Peter Gasts, des Nietzsche-Freundes, in Chemnitz ausgegrabener Löwe von Venedig ist nicht weniger als neunmal gegeben wurden. Wird dieses Werk sich weiter verbreiten?

Gluck ist vor allem mit der Alkestis, den beiden Iphigenien und Orpheus vertreten, hat aber nur 73 (63) Aufführungen erzielt, Händel, von dem 1931/32 gar nichts aufgeführt worden ist, mit drei Werken immerhin 27.

Herolds seit recht langer Zeit nicht aufgeführter Zampa ist nur einmal erschienen, womit aber nicht gesagt ist, daß dessen Wiederbelebung entwürdigt gewesen ist.

Humperdincks Hänsel und Gretel ist merkwürdigerweise von 207 auf 132 zurückgegangen, dagegen sind seine Königskinder erfreulicherweise, aber immer noch zu wenig, von 43 auf 62 gestiegen.

Aus Anlaß von Friedrich Kloses 70. Geburtstag hat wenigstens eine Bühne dessen wertvolle Ilsebill der unverdienten Vergessenheit entrissen. Hoffentlich folgen noch andere Theater diesem löblichen Beispiel.

Kinzls Evangelimann ist von 150 auf 63 heruntergegangen, Korngolds Tote Stadt von 11 auf 2; seine sonstigen Opern, selbst der so empfehlenswerte Ring des Polykrates, sind verschwunden.

Lortzings vier Meisteropern haben sich ihre alte Beliebtheit erhalten; dagegen haben die Ausgrabungen seines Casanova und seiner Rolandsknappen mit 2 bzw. 6 Aufführungen doch nicht den erwarteten Erfolg gehabt.

Marschners Templer und Jüdin, eine freilich jetzt stofflich nicht erwünschte Oper, ist nach langer Pause 5mal erschienen; dagegen fehlt wieder sein Vampyr, den doch Pfitzner

[1]) Hinter den Zahlen ist im folgenden »Aufführungen« stets zu ergänzen.

so glücklich bearbeitet hat. Letzterer ist zu beklagen, daß sein meisterliches Jugendwerk Der arme Heinrich auch jetzt noch nur 3mal, seine Rose vom Liebesgarten, die volkstümlich werden müßte, gar nur 1mal aufgeführt worden ist. Ganz unbegreiflich erscheint, daß sein 1931/32 uraufgeführtes Herz von 132 auf 12 gesunken ist. Um so erfreulicher ist aber die Steigerung des Palestrina von 6 auf 54.

Wenn wir feststellen, daß Puccini sich mit seiner ausgezeichneten Manon Lescaut, wohl seiner besten Oper, nicht recht behaupten kann — 21 (60) —, so wundert es uns weniger, daß das Interesse für seinen Mantel, Das Mädchen aus dem goldenen Westen und natürlich auch für Schwester Angelica nicht groß ist.

Rossinis Barbier von Sevilla hindert nach wie vor, daß seine neuausgegrabenen Werke ihn in der Gunst des Publikums verdrängen; der 1931/32 herausgebrachte Signor Bruschino, von dem man sich sehr viel versprechen konnte, ist schon verschwunden. Samson und Dalila von Saint-Saëns ist von 33 auf 15, die Mona Lisa von Schillings von 44 auf 24 zurückgegangen; hoffen wir, daß jetzt, wo er tot ist, sein echtdeutscher Pfeifertag endlich über die meisten Opernbühnen gehen wird.

Von Schreker haben sich die Bühnenleiter fast völlig abgewandt; nur sein uraufgeführter Schmied von Gent ist gegeben worden, und zwar nicht öfter als 5mal.

Erheblich eingebüßt hat die Beliebtheit vom Smetanas Verkaufter Braut; von 151 ist sie auf 97 gesunken.

Die bereits erwähnte hohe Aufführungsziffer hat Richard Strauß im wesentlichen auch jetzt wieder seinem Rosenkavalier zu verdanken: 189 (183); es folgen Salome mit 71 (44), Ariadne auf Naxos mit 34 (39) und Elektra mit 18 (17) Aufführungen. Ganz unbegreiflich erscheint, daß Die Frau ohne Schatten (die moderne gar nicht hoch einzuschätzende Zauberflöte), Die ägyptische Helena, Intermezzo und vollends Feuersnot noch geringere Aufführungszahlen erzielt haben, ebenso daß die Wiederbelebung des zu einem Dreiakter umgearbeiteten Bürgers als Edelmann über eine Wiedergabe nicht hinausgekommen ist. Was soll man dazu sagen, daß die doch keineswegs dem deutschen Empfinden entsprechende Mignon von Ambroise Thomas von 119 auf 156 gestiegen ist?

In zwei verschiedenen Bearbeitungen ist Tschaikowskijs bisher in Deutschland unbekannt gewesene Oper Wakula der Schmied (Oxanas Launen) unter dem Titel Die goldenen Schuhe bzw. Der Pantoffelheld im ganzen 16mal aufgeführt worden, ein Beweis, daß für diesen Tonsetzer bei uns immer noch Interesse besteht, wenn auch sein Eugen Onegin von 39 auf 15 und seine Pique-Dame von 25 auf 19 zurückgegangen sind.

Interessant ist die Abstufung der Aufführungszahlen bei Verdi: Rigoletto 249 (198); Der Troubadour 203 (239); Traviata 162 (152); Aida 143 (281); Der Maskenball 110 (146); Othello 85 (121); Die Macht des Schicksals (77) 78; Don Carlos 70 (43); Die sizilianische Vesper 47 (19); Simone Boccanegra 30 (50); Falstaff 24 (32); Macbeth 24 (47); Luise Miller 6 (0); Ernani 5 (6); verschwunden sind Nebukadnezar (9) und Die Schlacht bei Legnano (9). Daß sich der Falstaff, dieses wunderbare Meisterwerk, bei uns nicht recht einbürgern will, liegt in erster Linie wohl daran, daß Nicolais geniale Lustige Weiber von Windsor — 113 (157) — von ihrem großen melodischen Reiz noch nichts eingebüßt haben und dem Verständnis des großen Publikums weit mehr entgegenkommen. Dem musikalisch überaus wertvollen Boccanegra tut der düstere Stoff sicherlich Abbruch. Größere Beachtung verdient jedenfalls die Luise Miller.

Zu den mit Unrecht ganz vernachlässigten Tonsetzern gehört auch Siegfried Wagner; nur seine echtdeutsche, durchaus lebensfähige Erstlingsoper Der Bärenhäuter wurde, leider nur 2mal (9), aufgeführt.

Daß Webers Euryanthe wie schon 1931/32 im Spielplan fehlt, kann nicht genug beklagt werden, ebenso die geringe Aufführungszahl des Oberon, nämlich 33 (35). Um so erfreulicher, daß der Freischütz nächst Carmen das am meisten aufgeführte Werk geworden ist.

Recht in den Hintergrund getreten ist Jaromir Weinbergers Schwanda der Dudelsackpfeifer. Hatte es diese Oper 1929/30 auf nicht weniger als 490 Vorstellungen gebracht, so sind es jetzt nur 27 (54).
So wertvolle Musik Ermanno Wolf-Ferrari auch bietet, so wenig entsprechen die von ihm vertonten Stoffe dem deutschen Empfinden. Darum konnte sich auch seine 1931/32 uraufgeführte Schalkhafte Witwe (54) nur mit 30 Aufführungen behaupten; noch größer war der Rückschritt von Sly, nämlich von 22 auf 1. Sein bestes Werk, die feine Lustspieloper Der Liebhaber als Arzt, fehlte auf dem Spielplan.
Wenn auch die Höhe der Aufführungsziffern jedes Werks teilweise vom Zufall und auch von äußeren Umständen (Wirksamkeit des Komponisten in der betreffenden Stadt, Eingenommenheit des leitenden Kapellmeisters für ein Werk, Vorhandensein einer besonders guten Besetzung, geringe Kosten der Ausstattung, großer Erfolg an einer namhaften Bühne) abhängig ist, so gibt es doch eine ganze Anzahl von Opern, die sich durchgesetzt haben und alljährlich meist an 200mal gegeben werden. Nach ihrer Aufführungszahl der eben verflossenen Spielzeit geordnet sind es folgende: Carmen 373, Der Freischütz 306, Der fliegende Holländer 304, Tannhäuser 274, Die Meistersinger von Nürnberg 262, Lohengrin 258, Rigoletto 249, Tiefland 238, Madame Butterfly 234, Bohème 228, Martha 220, Fidelio 206, Der Troubadour 203, Hoffmanns Erzählungen 197, Undine 197, Figaros Hochzeit 195, Die Zauberflöte 192, Der Rosenkavalier 189, Tosca 184, Cavalleria rusticana 180, Der Waffenschmied 178, Bajazzo 168, Zar und Zimmermann 165, Traviata 162, Der Wildschütz 157, Mignon 156. Zwischen 150 und 100 Vorstellungen bewegen sich elf Werke, zwischen 99 und 50 sechzehn, zwischen 49 bis 30 zwölf, zwischen 29 und 20 elf, zwischen 19 und 10 sechsunddreißig, zwischen 9 und 5 nicht weniger als fünfzig. Die restierenden 68 Werke, darunter 15 uraufgeführte, haben nur 1 bis 4 Aufführungen erzielt, spielen also im Bühnenleben keine Rolle.
Von den uraufgeführten Werken dürfte ein Gewinn für den Spielplan zum mindesten des nächsten Jahres nur die R. Straußsche Arabella, vielleicht auch die schon erwähnte Tschaikowskijsche Oper Die goldenen Pantoffeln sein; doch hat sich das Interesse für russische Opern sehr abgeschwächt; der deutlichste Beweis hierfür ist, daß sogar Mussorgskijs hochbedeutender Boris Godunow von 59 Aufführungen auf 9 zurückgegangen und Borodins prächtiger Fürst Igor (5) gar nicht aufgeführt worden ist.
Hoffen wir, daß der Opernspielplan der jetzt im Gang befindlichen Spielzeit sich für die *deutsche* Musik noch weit günstiger auswirken wird, daß zum mindesten *ein* bisher unbekannter deutscher Opern-Tonsetzer auftaucht, auf den wir wie auf Richard Strauß und Pfitzner besonders stolz sein können und den auch das Ausland voll anerkennt.

Wilhelm Altmann

KASSELER MUSIKTAGE 1933

Der in Kassel-Wilhelmshöhe domizilierende Bärenreiter-Verlag, der für die Pflege alter Musik und alter Musikinstrumente innerhalb seiner geschäftlichen Tätigkeit wirkt, hatte diese Kasseler Musiktage ins Leben gerufen, die einen tieferen Blick in unser musikalisches Volksgut gewähren sollten, hauptsächlich in das der Zeit des 15. bis 18. Jahrhunderts. Diese Bestrebungen wollen jedoch nicht in erster Linie rückblickend und konservierend-wiedererneuernd sein. Vielmehr wollen sie dahin wirken, Wege zu finden, die Kunst, besonders die Kunstgattung, die das stärkste Massenerleben auslöst, die Musik, wieder im Mutterboden des Volkstums zu verankern. Es geschieht dies nicht nur im größeren Kreis durch die Singgemeinden, es geschieht auch durch Hausmusik in Gestalt der Kammermusik, die im engeren Kreis der Familie und in intimen geselligen

Zirkeln gepflegt werden kann. Die Instrumente der alten Hausmusik, ob Blas- oder Saiteninstrumente, sind verhältnismäßig leicht zu erlernen, sie setzen nicht wie die modernen Instrumente Berufskünstler oder Amateurspezialisten voraus. Ihre starke Wirkung, auch aufs Gemüt des modernen Menschen, hat sich durch die Erfahrung bewährt. Der intime, gesellige Reiz dieser Musikausübung kommt ferner darin zum Ausdruck, daß in dieser schlichten Haus- und Kammermusik die Instrumentalisten, etwa Gambisten oder Lautenspieler, singen, oder daß Gesangssolisten mit den Instrumentalisten zusammen wirken. Alle diese Elemente sind für eine gesunde, volkstümliche Musikpflege nicht zu übersehen, sie haben für unsere geistige Lage ganz gewiß aktuelle Bedeutung, so daß es falsch wäre, in diesen Dingen nur musikhistorische Vieillitäten und künstlerische Spielereien zu sehen. Sie haben vom Standpunkt musikalischer Erziehung einen ernsten und zukunftweisenden Hintergrund. Es ist deshalb nicht ganz verständlich, wenn das Programmheft zu den Musiktagen eine, wenn auch negative, Parallele zu »Bayreuth« zieht. Diese Bestrebungen und jene Bayreuther Festspielverwirklichungen sind inkommensurable Größen; man sollte auf geistige Beziehungen hinweisen, die hier allein wesentlich sind. Hiervon abgesehen, waren die Musiktage aber geschmackvoll angelegt. Man spielte abwechselnd geistliche Musik, Kammermusik, mittelalterliche Musik und gesellige Musik in stimmungsvollen Kasseler Kirchen, im Blauen Saal der Stadthalle und in der räumlich schönen Aula der von Tessenow erbauten Meysenbug-Schule. Die Vortragsfolgen waren durchweg verständig abgestimmt, auch, wie am Nachmittag der »Geselligen Musik«, die Zuhörer zur Mitwirkung zwingend. Aus dem Sinn der Veranstaltung, für die alte Musik zu werben, um sie in die breiten Kreise des Volkes zu tragen, erklärte sich auch die Ausstellung alter Instrumente, wie des wichtigsten theoretischen Materials im Kasseler Landesmuseum. Daß die Kasseler Musiktage Resonanz gefunden haben, hat die Teilnahme der Fremden, auch der Ausländer, bewiesen, die verhältnismäßig zahlreich erschienen waren. *Christian Burger*

ZU SARASATES 25. TODESTAGE

am 21. September 1933

Als der große spanische Geiger am 21. September 1908 starb, gingen mit ihm trauernd die letzten Zeugen hochromantischer Geigenkunst zu Grabe. Max Reger, von Brahms vorbereitet, kam herauf. Und doch haben beide deutschen Meister trotz ihrer Violinkonzerte, die für Sarasate unbetretbares Gebiet bleiben mußten, als Spätromantiker einen offenen Sinn für die liebenswerte Art des Südländers gehabt, wenn auch Joachim zwischen Brahms und Sarasate stand. Die Tradition der großen deutschen Geiger von Spohr bis Joachim stand in ihrem Höhepunkt, als Sarasate um 1880 einem durchaus neuen Klangideal zum Siege verhalf. Zugleich auch einer neuen Einstellung und Wertung südlicher Art. Lieblichkeit des Klanges wurde bei ihm nicht Spielerei mit Klangeffekten, die Leichtigkeit seiner Geigertechnik bezauberte, nachdem die deutsche Schule nur noch in ihren genialen Vertretern sich von einer gewissen Schwerfälligkeit hatte freihalten können. Hatte noch Joachim in den 1870er Jahren Mittel- und Westeuropa beherrscht, so fand doch Sarasate in den 1880er Jahren begeisterte Aufnahme. Ein Berufener nannte ihn »den Vater der neueren verantwortungsbewußten Geigerschule«. Leider geben seine allzu oft von kleinen Lichtern verzerrten Kompositionen, besonders seine »Spanischen Tänze«, ein ganz falsches Bild dieser einzigartigen Persönlichkeit, die nur ganz aus südlicher Monodik, spanischer Kultur und Eigengesetzlichkeit des Iberers zu verstehen ist. Über seiner Lieblichkeit stand nur noch seine Grandezza, über seiner Leichtigkeit das

harmonische Gleichgewicht einer unproblematischen, aber keineswegs seichten Seele. Seine Technik war wie keine mehr zuverlässig und in sich abgerundet, obwohl er z. B. das Kettenstakkato gerade recht mittelmäßig beherrschte, was ihn aber gar nicht anfocht. Seine Greiftechnik war so leicht, daß man selbst nach anstrengendsten Konzerten keinerlei Eindrücke an seinen Greiffingern wahrnahm. Das beachtlichste aber bleibt seine Geigenhaltung, wie sie uns glücklicherweise durch eine Photographie von 1889, die auch noch knapp die Stellung der Beine erkennen läßt, festgehalten wurde. Diese Geigenhaltung dürfte die der Zukunft werden: starke Linksschwenkung der Geige, der die linke Schulter leicht entgegenkommt: das Kinn reicht frei nach rechts über den Saitenhalter hinweg — mithin übernimmt mehr der Kiefer als der Schulter und Schlüsselbein natürlich gegenüberstehend das Halten des Instrumentes. Nur so konnte Sarasate seine wunderbar leichte und ungezwungene Kopfhaltung gewinnen, die zur königlichen Ruhe paßte, in der selbst seine schnellsten Passagen erklangen.

Friedrich Baser

DAS KOMITEE FÜR EIN BRAHMS-DENKMAL IN THUN

Johannes Brahms, der Meister deutscher Tonkunst, dessen hundertster Geburtstag am 7. Mai gefeiert wurde, lebte in den Sommermonaten 1886 bis 1888 in Thun. Einer seiner Biographen schreibt einmal, »der Sommer gehört der Arbeit und wird solange als möglich hingedehnt: an lieblichen Orten, zumeist an solchen, die an einem Wasser liegen, wird Werk um Werk ans Licht gebracht«. So war es ganz besonders in Thun.

Dicht am Ufer des weiten Aarebeckens, gegenüber einer Reihe busch- und baumbewachsener Inseln und angesichts der fernen, stillen Berge stand das einfache Haus, in dem Brahms wohnte. Hier schuf der Meister außer den »Zigeunerliedern« mehrere seiner schönsten Kammermusikwerke, von denen die »Thunersonate« für Violine und Klavier, die Hans von Bülow zugeeignete d-moll-Violinsonate und das Doppelkonzert für Violine und Cello genannt seien.

Nach Brahms Tode erinnerte an den Thuner Aufenthalt des großen Musikers eine Gedenktafel an jenem Haus, deren Text mit dem Vers J. V. Widmanns schloß: »Du hast dies Land, sangfroh in alter Zeit, Mit deinem Lied zu neuem Ruhm geweiht.« Letztes Jahr mußten in Thun infolge einer großzügigen Straßenkorrektion eine Reihe alter Gebäude, mit ihnen leider auch das Brahmshaus, abgebrochen werden.

Aus dieser Situation heraus entstand in Thun ein »Komitee für ein Brahmsdenkmal« mit dem Willen, zum Andenken des Meisters den Garten des einstigen Brahms-Hauses zu einer Gedenkstätte erstehen zu lassen, die in einer von der Stadt zu errichtenden Quaianlage das Hauptstück sein sollte. Bildhauer Hermann Hubacher (Zürich) hat in Verbindung mit Architekt Wipf (Thun) ein Modell geschaffen, dessen Abbildung skizzenhaft zeigen soll, was geplant ist: ein einfacher, steinerner Unterbau, den bestehenden schönen Bäumen angepaßt, wird links von einem unaufdringlichen Brunnen, rechts von einer etwa lebensgroßen Bronzefigur von Hermann Hubacher (eine stehende weibliche Gestalt, in die Ferne lauschend) abgeschlossen.

Es herrschte bei den Initianten von Anfang an die Auffassung, daß die geplante Gedenkstätte über eine lokale Angelegenheit hinauswachsen sollte: dafür zeugt einmal die Gestalt des zu ehrenden Toten, zum andernmal die Bedeutung des ausführenden Künstlers. Die Stadt hat die Ausführung der ganzen Anlage auf ihre Kosten übernommen, mit der Bedingung, daß das Brahms-Komitee für die Finanzierung und Aufstellung der Plastik bis Ende des Jahres sorgen soll.

Es gilt nun also, die Mittel hierzu aufzubringen, um die freudvoll übernommene Verpflichtung erfüllen zu können; das wird aber nur möglich sein mit der Unterstützung aller Brahmsfreunde im besondern und vieler Kunstfreunde im weitesten Sinne.

Brahms-Komitee, der Arbeitsausschuß: Dr. Wilhelm Jost; Dr. A. von Morlot; W. Stämpfli; Dr. K. Zollinger; Dr. Volkmar Andreae, Zürich; Dr. Fritz Brun, Bern; Gian Bundi, Bern; Adolf Hug, Zürich; Fritz Indermühle, Bern; Otto Kreis, Bern; Hans Lavater, Zürich; Hans Münch, Basel; Friedrich Niggli, Zürich; August Oetiker, Thun; Dr. Werner Reinhart, Winterthur; Dr. Othmar Schoeck, Zürich; Charles Troyon, Lausanne; Dr. Felix Weingartner, Basel; Dr. Max Widmann, Burgdorf.

KAMPFBUND FÜR DEUTSCHE KULTUR

Zur Sicherung des künstlerischen Nachwuchses soll, wie Staatskommissar Hinkel in seinem Schlußwort auf der letzten vom Intendanten Wolf Leutheiser geleiteten kulturpolitischen Versammlung des Kampfbundes für deutsche Kultur im Haus der Presse in Berlin ausführte, eine preußische staatliche Schauspielschule eröffnet werden. Für die nächste Zeit plant der Kampfbund eine Reihe von Veranstaltungen. So wurde in der Zeit vom 27. September bis 1. Oktober von Frankfurt a. M. bis Koblenz vom Westdeutschen Kampfbund ein Erntefest gefeiert, das eine Dichtertagung auf Burg Rheinstein und ein Musikfest in Bacharach umfaßte. Unter dem Protektorat von Ministerpräsident Goering findet in Köln Ende Oktober eine Kulturwoche statt. Eine Reihe von Konzerten führender Orchester und von Dichterabenden werden im Laufe dieses Winters an vielen Orten von dem Kampfbund veranstaltet werden.

DIE ZUKUNFT DES HOCHSCHULCHORES BERLIN

Die Direktion der Hochschule für Musik hat die Frage geprüft, ob der Hochschulchor in seiner bisherigen seit Siegfried Ochs traditionellen Zusammensetzung der ursprünglich ihm zugedachten Aufgabe noch gerecht wird. Bei seiner Gründung durch Joseph Joachim war der Gedanke maßgebend gewesen, den Chor ausschließlich in den Dienst der Hochschule zu stellen. Die Mitwirkung im Hochschulchor sollte die Studierenden mit der Praxis und den Anforderungen des Chorgesangs vertraut machen, sollte ihnen den Reichtum der großen Chorwerke unserer Meister auf dem Wege praktischer Auseinandersetzung erschließen und sollte den Wert, der in der gemeinsamen Erarbeitung der Werke liegt, für die musikalische Erziehung nutzbar machen. Im Laufe seiner Entwicklung hat sich der Hochschulchor von diesem fruchtbaren Aufgabenkreis immer mehr entfernt. Die Studierenden der Hochschule sind nach und nach völlig aus ihm ausgeschieden, bis ihm während der letzten Jahre nur noch singende Liebhaber und bezahlte Kräfte angehörten, die in keinerlei Beziehung zu der Hochschule standen. Die Konzerte des Hochschulchores trugen also zwar den Namen der Hochschule und nahmen deren Mittel in Anspruch, ohne jedoch dem Lehrziele und dem Arbeitsbereich des Instituts innerlich verbunden zu sein. In ernster Besinnung auf den ursprünglichen Zweck des Chores und in voller Würdigung seiner Bedeutung für die Förderung der Studierenden hat daher die Direktion die *Auflösung des Hochschulchores* in seiner jetzigen Form angeordnet und ist gewillt, eine neue, sinnvollere Entwicklung im wohlverstandenen Dienste an der Hochschule und ihren Studierenden einzuleiten.

Über die *Neubildung des Hochschulchores*, die zu Beginn des Wintersemesters erfolgt, wird Näheres noch bekanntgegeben. Seinen *Grundstock* werden künftig die *Studierenden der Hochschule bilden*, denen sich wie bisher in beschränkter Anzahl auch Liebhaber angliedern können.

Die *Gesangsstudierenden* sollen nach Erreichung der nötigen stimmlichen Reife in einem a-cappella-Chor ihre chorische Schulung erhalten, wie es schon vor Jahren unter Joachim in dem damals hochangesehenen a-cappella-Chor der Hochschule der Fall war.

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

»DIE ÄGYPTISCHE HELENA« VON RICHARD STRAUSS IN NEUER FASSUNG

Uraufführung in Salzburg am 14. August 1933

Als die »Ägyptische Helena« von *Richard Strauß* am 6. Juni 1928 von der Dresdner Staatsoper aus ihren Weg über die bedeutendsten deutschen Bühnen antrat, konnte man sich des Gefühls nicht erwehren, daß einem durchschlagenden Erfolge des an dichterischen Feinheiten wie hohen musikalischen Werten reichen Wertes gewisse dramaturgische Unebenheiten im zweiten Akte entgegenstehen. Dunkelheiten des Textes erschwerten das Verständnis. Die Handlung drohte im zweiten Akte zu stocken, und der schöne poetische Schluß fand die Zuhörerschaft bereits ermüdet und wenig anteilig vor.

Die Anregung zu einer Beseitigung solcher Mängel gab der Direktor der Wiener Staatsoper, *Clemens Krauß*. *Richard Strauß* fand sich zur Ausführung des Vorschlags bereit. An Stelle des inzwischen verstorbenen Dichters sollte der Oberregisseur der Wiener Staatsoper, Dr. *Lothar Wallerstein*, treten, mit dem, wie erinnerlich, den Meister bereits die Neubearbeitung des Mozartschen »Idomeneo« zusammengeführt hatte. Inzwischen gedieh die Arbeit soweit, daß die Neufassung im Rahmen der Salzburger Festspiele zur ersten Aufführung gebracht werden konnte.

Die Abänderungen setzen bei der 3. Szene des 2. Akts ein und lassen sich bis zu dem Duett Helena—Menelas verfolgen, da beide den Erinnerungstrank zu sich nehmen. Es handelt sich hier um Striche und Zusammenziehungen zum Zweck eines flotteren Handlungsverlaufes. So scheidet die erste Trankmischungsszene aus, wird die ursprünglich in zwei Teile auseinandergelegte Jagdschilderung in eins zusammengefaßt, wodurch die Werbeszene Altairs zu einem geschlossenen Ganzen zusammenwächst. Durch prägnantere Formulierung von Textstellen, die für die Fortführung der Handlung wichtig sind, gewinnen die Geschehnisse an Klarheit. Früher als in der Urfassung spricht sich Helena über die verhängnisvolle Wirkung des Vergessenszaubers Aithras aus und arbeitet von da an zielvoll daraufhin, Menelas durch die Erinnerung wieder zur wahren *griechischen* Helena zurückfinden zu lassen. Denn mit dieser, die er getötet zu haben wähnt, sucht Menelas Vereinigung im Tode. Aber auch in Aithra ist eine Wandlung vor sich gegangen. Bedrückt von dem Bewußtsein, mit Helena und Menelas ein leichtsinniges Spiel getrieben zu haben, fleht sie Poseidon um Hilfe an, »daß nicht das Rohe über das Schöne lüstern gebiete!« »Göttliches Spiel, es sei nun zu Ende! Menschliches Wunder kündigt sich an.« Ein ähnlicher Gedanke, wie er schon in der »Frau ohne Schatten« ausgesprochen wird, da die Kaiserin es ablehnt, aus Eigennutz das Schicksal zweier Menschen (des Ehepaars Barak) zu zerstören. Sowohl dieses Gebet Aithrens als auch eine anschließende Ensembleszene Helena—Menelas—Aithra sind ganz neu einbezogen und auch vollständig neu komponiert. Beide Stücke bilden, abgesehen davon, daß sie vom dramaturgischen Standpunkt sehr förderlich sind, eine wertvolle Bereicherung der Musik der »Ägyptischen Helena«. Sie sind ohne jeden Zwang eingefügt und würden von dem, der die Urfassung nicht kennt, wohl kaum als nachträgliche Zutat empfunden werden. Auch die Worte Dr. Wallersteins halten sich so getreu an das Hugo v. Hofmannsthalsche Sprachidiom, daß sie nicht als Fremdkörper wirken. Der Schluß des Werks ist der gleiche geblieben, gewinnt aber doch dadurch, daß die Schar der Gepanzerten Poseidons nicht so sehr als Deus

ex machina wirken, sondern durch Aithras Gebet motiviert erscheinen.

Wenn auch diese Neufassung die »Ägyptische Helena« nicht gerade zu einem Zugstück macht, so sind ihre Vorzüge gegenüber der originalen Gestalt doch unverkennbar. Der zweite Akt tritt nun in jeder Hinsicht gleichwertig neben den ersten. Das Ganze gewinnt mehr Abrundung und die Spannung hält unvermindert bis zum Schluß an.

Die Aufführung, die den festlichen Charakter des Werks in vornehmer Art unterstrich, wurde von den Kräften der Wiener Staatsoper bestritten. *Viorica Ursuleac*, die Arabella der jüngsten Strauß-Uraufführung in Dresden, brachte für die Titelrolle alle möglichen Vorzüge mit, die bildhafte, stattliche Erscheinung, ein reizvoll anmutiges Spiel und, was das wichtigste, die warm leuchtende, junge Stimme, die sich mit dem wohlig frei ausströmenden Tenor *Franz Völkers* (Menelas) zu bestrickendem Zwiegesang verband. Ein trotzig draufgängerischer Altair, glaubhafter »Fürst der Berge«, der ebenfalls in »Arabella« beschäftigte *Alfred Jerger*. Er kehrt in seiner Darstellung und der Timbrierung seines schönen Baritons sehr glaubhaft den Barbaren im Gegensatz zu den Griechen hervor. Von charmantem Zauber *Margit Angerer* in der gleich schwierigen wie umfangreichen Partie der Aithra. *Helge Roswaenge* singt die Episode des Da-Ud sehr schön, aber nicht sonderlich anteilig. »Die alles wissende Muschel« läßt dank der trefflich fundierten Stimme von *Gertrud Rünger* prächtigen Wohllaut ausströmen. Ein reizvoller Anblick die leider wenig zu Wort kommende Hermione *Irene Eisingers*. *Clemens Krauß* verbindet das Orchester der Wiener Philharmoniker, den exakt arbeitenden Staatsopernchor und die Darsteller zu einer unlösbaren künstlerischen Einheit.

Dr. Wallerstein sorgte für klaglosen Ablauf auf der Bühne, und die farbenprächtigen, gediegenen Bühnenbilder von *Alfred Roller* und *Robert Kautsky* schufen einen feenhaften Rahmen. Es gab unzählige Hervorrufe, die auch dem anwesenden Komponisten galten. Richard Strauß zeigte sich von dem Gelingen der Aufführung und dem lauten Erfolg sichtlich befriedigt. *Roland Tenschert*

URAUFFÜHRUNG DER NEUEN »CARMEN« IM OPERNHAUS ZU LAIBACH

Bratko Kreft, ein junger Slowene, ideenreicher, tatsächlich gewissenhafter Regisseur zu Ljubljana (Laibach), räumt mit der Bizet-»*Carmen*« tüchtig auf. Er erklärt sie für unspanisch und korrigiert sie nach Strich und Faden. Die Fäden der Handlung spinnt er feiner, indem er — Striche macht. Erstens enthebt er das ganze Ballett des vierten Aktes (von Bizet hinzukomponiert) seines Amtes. Dieser Akt beginnt gleich mit dem Aufmarsch der Toreadoren. Das Volk stürzt an die Rampe. Polizisten sperren sie mit einer Leine ab, und jetzt entsteht die Illusion, als ob sich im Publikum der große Zug bewegte. Man spart Massen und hat eine überaus starke Wirkung. Die Blumen werden ins Auditorium geworfen, fallen aber hinter den Chor: eine weitere, sehr geschickte Illusion. Das Duett Carmen—Escamillo wird gestrichen. Die Musik ertönt, und Carmen erlebt innerlich ihren Inhalt. Der Toreador tritt im vierten Akt nicht mehr auf. Am Tage des Kampfes darf er mit keiner Frau gesehen werden. Eine Glocke ertönt: das Volk strömt in die Arena. José setzt sich mit Carmen an einen Tisch der Straßenwirtschaft. Früher hatten die beiden die merkwürdig menschenleere Straße für ihre Diskussionen zur Verfügung. José erschießt Carmen. Auf diesen Schuß hin kommt die Menge aus der Arena. Jetzt ist auch Logik dabei! Carmen wird lautlos erstochen, und das Volk, lies: Chor, ist zur Stelle. — Das zweite Gesicht des Militarismus ist im ersten Akte durch Kreft gezeigt. Seine eigenwilligen Ideen, *Logik* in die Oper zu setzen, muß unbedingt gerühmt werden. So einen wie ihn braucht die Oper!! — Die erste Strophe der Habanera wird vor dem Volke gesungen. Überhaupt wird im ersten Akte das spanische Milieu besonders eindringlich gestaltet. Polizei und die rebellierenden Tabakarbeiterinnen geraten aneinander. Straßenschlacht, Steinwürfe. Carmen wird von den radikalen Kolleginnen der Weg zur Flucht geschaffen. Eine andere Horde stemmt sich gegen den machtlosen José.

Der zweite Akt spielt in einer Peripheriespelunke, in der Carmen und Konsorten Animiermädchen sind. Ähnlich wie in »Hamlet« wird nach den Klängen der Habaneramusik eine Schauspielszene, Tanzpantomime, aufgeführt. Mädel prostituiert sich und wird erschossen: das Carmen-Schicksal wird hier also enthüllt. Escamillo tritt in Straßenkleidung auf, wie er es im wirklichen Spanien tut, und nicht mehr, wie im Bereich der Oper, in Sammet und Seide. Eine neue, spanische Carmen, von *Polic* dirigiert, in Laibach!

Gerhard Krause

URAUFFÜHRUNG EINES MODERNEN RUMÄNISCHEN BALLETTS

Michael Joras Ballett »Der Marktplatz« im Opernhaus in Bukarest

Lohnt es sich, von dieser Première Aufhebens zu machen? Oho, ein Könner vom Schlage Michael Joras verdient weitestgehende Förderung, und die moderne Anschauung seiner Künstlerpersönlichkeit hat unbedingte Aufmerksamkeit zu beanspruchen.

Zunächst den sogenannten Informationsdienst. Wer ist Jora? Rasch das ABC seines Schaffens, seiner Personalien, hergesagt. Geboren wurde er am 15. 8. 1891. Er studierte Jura, hat seinen Dr. jur., seinen Professortitel. Und er studierte Musik. In Leipzig, bei Teichmüller, Klavier, bei Reger Komposition. Das Ballett, von dem die Rede sein soll, ist Opus 10, 1928 entstanden. Opus 2, eine Orchestersuite, wurde 1915 mit dem Enescukompositionspreis gekrönt. Opus I sind »5 deutsche Lieder«. Opus 3 eine Suite für Violine oder Cello, Opus 4: »Sinfonische Dichtung: Indisches Märchen« (1920 entstanden). Eine Orchestersuite, »Moldauische Bilder« ist Opus 5, während Opus 6 Drei gemischte (rumänische) Chöre sind. Opus 7: »Klavierstücke: Joujou pour ma dame!«, Opus 8 Marschsuite für Klavier, für Orchester, Opus 9 ist ein Streichquartett, Opus 11 sind fünf rumänische Lieder, Opus 12 ist gleichfalls etwas Rumänisches: »Kolinde für Orchester«. So, nun ist uns von Joras Schaffen nichts entgangen.

Er ist ein sehr gescheiter Kopf und komponiert, wie sein jüngstes Ballett zeigt, mit einer leichten Hand, einem leichten Kopf. Ist Selbständiges in seiner Musik oder ist sie zumeist stark »orientierte Musik«? Ich kann nicht finden, daß Jora nachbetet, ich finde, daß seine eigene Art nicht unwichtig ist. Er malt musikalisch sehr bunt. Mit lauter kecken Farben. Ölbilder kann man sie nicht nennen. Sagen wir: Tempera. Aber nicht die spießige, sondern die besondere Temperakunst versteht er, auf die Musik zu übertragen.

Das Ballett »Der Marktplatz«, ein Einakter, bietet musikalisch natürlich viele Möglichkeiten. Strawinski zeigte sie in »Petruschka«. Jora folgt nicht, ähnelt nicht, wenn es auch ein ähnlicher Markt wird. Was tut sich auf Joras Marktplatz? Im Telegrammstil den mageren Inhalt. Morgenstimmung, die Fleischerjungens tanzen mit den Waren heran, ein hübsches Blumenmädel kommt, das den Männern den Kopf verdreht. Besonders den eines Feldwebels, der mit seiner komischen Braut, vollgedunsen, naht. Die Tänzerin hat es auf einen schönen Schal abgesehen (und auf den Feldwebel). Annäherungsversuche werden unternommen. An den Schal, an den Feldwebel. Genommen wird zunächst der Schal. Flucht. Der Webel feldeinwärts nach. Das Mädel haben wir. Es wird arretiert wie Carmen. Und es benimmt sich auch so. Und es brennt mit dem Feldwebel los. »Die Liebe von Zigeunern stammet!« ... Und die Braut reißt den Mund auf...

Das Orchester ist quietschvergnügt. Oft schildert es programmusikartig. Wenn, beispielsweise, der Fleischerjung' gähnt. Wenn die Tänzerin den Schal mustert und streichelt, streichelt auch die Musik, die sonst so männlich-herb ist. Linie ist nicht in ihr. Tupfer und Ecken sind da. Nichts ist in der Jora-Partitur langweilig.

Wo bleibt das Rumänische in ihr? Folklore findet man nur im Tanz der Zigeunerbuben. (Es-Klarinette!) Rumänisch ist nur das Trio auf der Bühne, die Straßenmusikanten, die am Schluß so entzückend persiflierend und karikierend Zimbal, Kobza und Geige spielen. Kobza wissen Sie nicht? Eine Art Gitarre!

Die Aufführung. Choreographisch nicht ganz intakt. Aber musikalisch von *Andrescu* doch sehr sorgsam geleitet, von einem Musiker, der sich auf diese Art Musik versteht, besser als auf den »Zigeunerbaron«, den ich abends unter seiner Leitung hörte. *Benescu* ist der Name der Tänzerin. Ein fixes, biegsames Ding. Oprisan, der den Betrunkenen darstellte, Nicolescu, der Feldwebel, beide im Tänzerischen stark begabt.

Addieren wir: das Ballett muß hinaus ins feindliche Leben!... *Gerhard Krause*

J. GRUODIS: »HAMLET«-KOMPOSITION

Uraufführung im Valstybes Teatras zu Kaunas

Tschechow inszeniert am Staatstheater zu Kowno Shakespeares »Hamlet« mit *A. Oleka-Zilinskas* in der Titelrolle. Welch' ein Schwarm geistiger Einfälle geht von dieser herrlichen Inszenierung des genialen Russen aus, wie fügt er Stoffliches und Künstlerisches zusammen, wie bannt er das Tragisch-Menschliche in seine Gestalten, wie gibt er dem Theater selbst sein Dasein, wie sprengt er die Fesseln überlieferter Bühnendarstellung, wie erfrischt

er den Atem des Einfalls und wie schafft er klug Atmosphäre. Nicht alle Darsteller sind gefügig, aber das Ensemble ist da.
Die Musik ist Mittel zum Zweck. Ohne diesen Zweck wäre die Musik vielleicht in dieser Art weniger wichtig, aber sie wird es, weil sie wesentlicher Bestand dieser Inszenierung ist. Kann man sie »Bühnenmusik« nennen? Es klingt zu sehr nach Kleinformat, nicht wahr? Gruodis' Musik hat ihren eigenen Impetus und kann nie Beigabe, Nebenarbeit, Gelegenheitsmusik« sein. Sie tritt hier im »Hamlet« verschiedengeartet in Erscheinung.
Diese Musik ist kein Konférencier. Sie unterhält nicht in den Zwischenpausen während der szenischen Verwandlungen. Keineswegs. Sie ist selbst Hauptperson. Sie beherrscht die Szene des Auftritts von Hamlets Vater. Sie kündet das Erscheinen des Geistes an. Er selbst tritt vorerst nicht auf, aber sein gespenstiges Nahen wird durch die Musik fühlbar gemacht. Diese Musik erspart also einen gewissen Theaterulk, den diese Szenen von Hamlets Vater oft unwillkürlich mit sich bringen. Die Worte des Geistes, der lange Monolog, wird ein Melodram, durch die Musik erzeugt. Auch beim ersten Auftritt der Schauspieler tritt das Melodramatische in Aktion. Eine kleine Pantomime: Schauspieler teilen einander die Garderobe zu. Generalprobe der Szene unter Hamlets Aufsicht. Auch die folgende Szene Hamlet—Horatius begleitet Musik. Die sich anschließende Festszene leitet Bewegungstanz ein. Im Marschrhythmus, wie Gladiatoren im Varietéprogramm, kommen die Akteure. Rufen der König und Hamlet, später »Musik«, ertönt sie wieder. Der Einzug der Fechtszene wird als Marsch gegeben. Halt, ist da nicht, merkwürdigerweise, ein nur wenig abgewandeltes Motiv Halévys, ein Hauptmotiv aus seiner »Jüdin«? Die Fechtszene selber erfährt reiche musikalische Illustrierung. Hamlet stirbt. Er sinkt auf einen Schild, der ihn aufnimmt. Sechs Fahnenträger schwenken die Fahnen und legen sie über ihn. Eine Art Trauermarsch à la »Götterdämmerung« hebt an: ein ergreifender Schluß. Die Fortinbrasszene fällt aus.
Die Mittel, mit denen die Musik Gruodis' arbeitet, sind sehr lautere. Er hat ein Orchester und die Chöre. Gilt es, Visionäres zu schildern, so deuten das die Chöre an, auch in der Szene: Königin—Hamlet. Frauenchöre begleiten madrigalhaft die Wahnsinnsszene Ophelias, die hier erst aufhorchen macht. Wie die Chöre gesetzt sind, wie die ganze Musik geschaffen ist, ein paar Banalitäten in den Marschtakten ausgenommen, das deutet doch auf eine fesselnde Musikpersönlichkeit hin. »Hamlet« *mit* dieser Musik gewinnt an Bühneneindringlichkeit und darstellerischer Anschaulichkeit.

Gerhard Krause

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Der Rundfunk steht im Mittelpunkt unseres Interesses, seitdem ihn Reichsminister *Dr. Goebbels* bewußt in den Dienst der Propaganda gestellt hat. Denn, wenn der Funk ein Volks-Propagandamittel ist — und ein solches ist er in ganz hervorragendem Maße! —, dann gehört auch die »Ernste« Musik in seinen Aufgabenkreis, dann ist die Pflege einer zeitgenössischen Musik eine Selbstverständlichkeit. Der *Deutschland-Sender*, dessen Musikabteilung von *Max Donisch* geleitet wird, hat dieser natürlichen Forderung in vorbildlicher, richtunggebender Weise entsprochen. Es fanden jüngere oder unbekannte Tonsetzer Berücksichtigung, die früher zur Nichtbeachtung verdammt waren, und die dennoch dem Publikum etwas zu sagen haben. [H. Rasch, M. Marschalk, E. Behm, R. Wintzer, J. H. Wetzel, A. Schattmann, H. Bullerian, S. Burgstaller, O. Besch, R. Peterka, O. Frickhoeffer.] Auch jenen älteren Meistern, die durch die Entwicklung der letzten vierzehn Jahre vorzeitig und absichtlich in Mißkredit gebracht worden waren, ließ man Gerechtigkeit widerfahren [F. Draesecke, R. Volkmann, W. Berger, C. Ansorge, F. Woyrsch, H. Kaun, E. Straesser, F. E. Koch, S. von Hausegger, R. Wetz, J. Haas, K. Ehrenberg, R. Trunk]. Schließlich gaben die großen schöpferischen Geister: R. Strauß, H. Pfitzner, M. von Schillings, M. Reger, N. von Reznicek, G. Schumann, P. Graener, G. Vollerthun, M. Trapp den Programmen die notwendige Ergänzung und Bedeutung. Es läßt sich also schon für deutsche Musik etwas tun, wenn, wie es hier der Fall ist, mit Sachkenntnis und Entschlos-

senheit ein gerader Weg in der Programmgestaltung verfolgt wird. Die Frage, ob nun alle zeitgenössische Musik zugleich auch zeitgemäß zu nennen wäre, beantwortet sich damit, daß der Rundfunk nur ein Mittler des bereits *Geschaffenen* zu sein vermag. Daß in vergangener Systemzeit noch soviel Wertvolles und Beständiges geschaffen worden ist, ist ein Beweis für die unerhörte Lebenskraft der deutschen Musik, die nur ihren alten Grundsätzen der Leistung und Gesinnung treu zu bleiben braucht.

Im einzelnen gesehen bot der Monat August in der Stunde der Nation, die auch künstlerische, kulturelle Belange wahrnimmt, manches Anregende und Beachtliche. So war die Bekanntschaft mit *Schlesischen Komponisten* sehr lohnend, vom kulturpolitischen Gesichtspunkt ein Akt der Notwendigkeit und Gerechtigkeit. E. A. Völkels Choralfantasie ist eine tüchtige Kontrapunktarbeit, des Schumann-Schülers G. Streckes Tanzsuite entwickelte sich nach anfänglicher Monotonie zu einer hübschen, frischen Musik. Abgesehen von dem etwas zu episch wirkenden Finale einer Sinfonie von H. Buchal, ist K. Sczukas Serenade als starke Talentprobe im Sinne neuer Klang- und Ausdrucksgestaltung zu werten. — Auch eine spätere Veranstaltung des gleichen Senders, der uns *alte Landsknechtlieder und -schwänke* bot, zeigte einwandfreies künstlerisches Niveau. Wir lieben eine solche historische Schau, zumal wenn sie originalgetreu und mehr als bloß philologisch ist. — Ohne eigentliche Beziehung zu einer Stunde der Nation war das *klassische Programm des Münchener Senders* und darum nicht gutzuheißen, da u. a. die Wiedergabe der Pastorale unter Leitung von A. Winter nicht in allen Teilen gleichwertig war.

Aus der Reihe großer Veranstaltungen ist *ein Sinfoniekonzert zur Eröffnung der Funkausstellung* zu nennen, für das keine Geringeren als H. Pfitzner, R. Bockelmann und R. von Schirach geworben worden waren. Leider war seitens der Ausstellungsleitung alles versäumt worden, um dem würdigen Konzert auch den würdigen Rahmen zu geben, was man um so schmerzlicher empfand, als tags darauf der Beweis geliefert wurde, was Organisation und Propaganda zu erreichen vermögen: »*Hie guet Brandenburg allewege*«, ein bunter Funkbilderbogen, aber in seinem großartigen vaterländischen Teil mehr als bloße Schau, fand beim Publikum die nötige Resonanz, die wir für ein ernstes Konzert auch gewünscht hätten. — Für *M. Trapps Violinkonzert* (op. 21) warb als erfahrener Dirigent Paul Scheinpflug; das Werk ist erlebnisstark und erschöpft auch technisch-formal bei sinfonischer Anlage mit vollem Bedacht alle Möglichkeiten. — Ein *Orchesterkonzert*, »*Erntezeit*« betitelt (Leitung: H. Balzer), war als hübsche Auslese froher Musik recht annehmbar und unterhaltend. Größere Bedeutung beanspruchte *E. Kleibers* »*Europäisches Konzert*«, das sich eines allgemein gültigen Programmes befleißigte; dankenswert S. von Hauseggers fast zu schön klingende Sinfonie: Wieland der Schmied, in Erinnerung gebracht zu haben; nicht glücklich, weil Funk-ungeeignet, R. Strauß' dekorative Alpensinfonie. — Der Ostmarkenrundfunk stellte *Th. E. A. Hoffmanns Undine unter E. Seidlers* zuverlässiger Leitung erneut zur Diskussion, ein Werk, das C. M. Webers Lob und H. Pfitzners Neuausgabe durchaus verdient und besonders in seinem dramatischen Ausdruck und seiner romantischen Klanggestaltung starke Momente enthält.

In der Berliner Funkstunde beschränkt man sich zum Teil darauf, an den Geschmack des großen Hörerkreises zu appellieren. Es ist nicht zu leugnen: *H. von Benda* hat dabei in der Wahl seiner Themen eine glückliche Hand. So war die Veranstaltung »Der König« auch in musikalischer Hinsicht völlig einwandfrei und egeignet, Musik um Friedrich den Großen (ein Lieblingsthema H. von Bendas) auch einem breiteren Publikum plausibel zu machen. Es war ferner dankenswert für »*deutsche Hausmusik*« zu werben, wenn auch vorläufig nur durch Berufsmusiker; eine Vorsicht vor allzu hochgeschraubten oder ästhetisierenden Programmen scheint geboten. Schließlich darf das »*Volksliedsingen*« nicht hintangesetzt werden, und wäre mit noch größerer Konsequenz zu pflegen, wenn man überhaupt zu erfolgreicher Erneuerung dieses Gedankens gelangen will.

Im übrigen wird es Sache des neuen Leiters der Musikabteilung O. Frickhoeffers sein, die Führung einem Gedanken zu unterstellen, damit sich im Laufe der Zeit prinzipielle Änderungen durchführen lassen. Als charaktervoller, begabter Dirigent wies er sich in einigen Orchesterkonzerten mit klassischem und modernen Programm aus. Wir danken ihm die Bekanntschaft einer prächtig klingenden, kurz formulierten Rhapsodie: Triumph des Lebens von R. Peterka und einer Sinfonie von F. de la Motte-Fouqué, die mehr achtbar und gediegen gearbeitet ist, als spontan wirkt. Aus der Reihe solistischer Veranstaltungen,

bei denen Lyrik und Kammermusik etwas zu kurz kommt, nenne ich die lebensvollen, farbenprächtigen Lieder von A. Schattmann und die wirkungsstarken Gesänge von R. Wintzer. — Zu einem entzückenden Spiel »Musik aus Erde« schrieb F. Stuhlmacher eine rhythmisch beschwingte Begleitmusik, die den alten Stil mit Laune kopiert. — Ein musikalisches Hörbild: »Widmungen«, von Dr. E. Fortner zusammengestellt, lenkte die Aufmerksamkeit auf die Vorgeschichte mancher Werke, war aber, obschon nicht schlecht gemeint, denn doch zu sehr auf Publikumswirkung zugeschnitten.

Größere Bedeutung beanspruchte ein »Europäisches Konzert« E. Kleibers, das gewissermaßen eine Geste für deutsche Musik, für Pfitzner, Hausegger und Strauß darstellte, die aber doch nicht ganz überzeugend wirkte.

Friedrich Welter

BRESLAU: Die Schlesische Funkstunde läßt heimatliche Komponisten häufig zu Worte kommen. Mitunter handelt es sich um Gelegenheitsarbeiten — Musik zu Hörspielen, Illustrationen u. dgl. —, öfters aber auch um größere selbständige Kompositionen, von denen man kritisch reden darf. *Ernst August Völkel* hat eine »Schlesische Vesper« geschrieben, die trotz ihres einschränkenden Titels ein Werk von allgemeiner Gültigkeit ist. »Schlesisch« ist die Dichtung; keine Poesie von lokaler Aktuellität. Das Schlesische ist hier Geburtszufälligkeit. Es handelt sich um Dichtungen von *Angelus Silesius, Jacob Böhme, Christian Günther*. Wenn diese Dichtungen auch mit gewissen Geistesströmungen, die Schlesien einstmals durchfluteten, zusammenhängen, so kann man doch nicht sagen, daß sie ihre Entstehung einzig und allein dem schlesischen Heimatboden verdanken. Auch Völkels Musik ist nicht im engeren Sinne Heimatkunst, sie hat keinen Zusammenhang mit schlesischer Volksmusik. Der Chorsatz ist kompliziert, hält sich aber im Zusammenhang mit den Dichtungen. Die Stimmungen und die mystischen Gedanken sind in die Musik einbezogen. Der Orchestersatz klang zum Teil dick und schwülstig. Den stimmlich ausgezeichneten Chor des Funks leitet *Ernst Prade*. Die in der Vesper beschäftigten Solisten waren *Gerhard Bertermann, Herbert Heidrich* und *Käte Helbig*.

Von Gleiwitz aus übertrug man die 2. Sinfonie von *Richard Wetz*, den seine Geburtsstadt durch diese Aufführung zu ehren gedachte. *Wetz* ist ziemlich spät zur Sinfonie gekommen; seine 1. Sinfonie trägt die Opuszahl 40. Mit gefestigter Überzeugung und ausgereifter Technik ging der Komponist an die Niederschrift der großen Formate heran. Überzeugungsgemäß lehnt sich Wetz an die deutsche Hochromantik an. Das ist sein Credo. Die Zeitströmungen der letzten Jahrzehnte sind an ihm vorübergegangen, ohne ihn zu berühren. Auch in der zweiten Sinfonie wahrt er seinen Charakter. So ist gute, von den reinsten Absichten eingegebene Epigonenmusik entstanden, edel und würdig.

Rudolf Billke

HAMBURG: Im norddeutschen Rundfunk, der seit dem politischen Umschwung, mit dem Wirken neuer Männer ein entsprechend anderes Gesicht erhalten hat, wird jetzt die landschaftliche Eigenart, ihr Wesen, auch im künstlerischen Schaffen, noch stärker betont und gepflegt. Da ist die Folge »Nedderdütsch Volk singt«, die weiter regelmäßig in Lied und Wort mit Weisen von der Liebe, vom Wandern von Haus und Hof fortgesetzt wird; es gibt Zusammenstellungen, die die Poesie der Heide, die Volkskultur Ostfrieslands musikalisch veranschaulichen; dann Städte- und Heimatlieder, wie unlängst eine Sendung »Itzehoe«, in der man auch das örtliche, vor allem in der Chorpflege, sehr achtbar entwickelte Musikleben würdigte. *Otto Frant Grund* formte die Verserzählung des Rokoko-Dichters *Friedrich von Hagedorn* von »Johann dem munteren Seifensieder« zu einem heiteren Hör- und Singspiel von »Jehann, dem vergnögten Seefenkecker« (mit Musik von *Walter Bullerdiek*). *Walter Gättke* brachte einen Zyklus eigener Lieder und Dichtungen unter dem Titel »Unsterbliches Niederdeutschland«, der in frischer Volkstümlichkeit, in Liedern zur Laute Bilder von Meer und Heide, von Landschaft und Sage vorüberziehen ließ.

Von Flensburg kam ein »Volksliederspiel für Frauenchor und Klavier op. 53« von *Alfred Huth* (Hadersleben), der schon öfters im Rundfunk mit seinen Chören von musikalischer Erziehungsarbeit auf dem flachen Lande in Nordschleswig kündete. Volks- und Tanzmusik wurde frisch vom Quell an Ort und Stelle, mit den Sendungen »Die Dorfmusikanten von Scheessel« (Bremen) und »Hüt abend Danzmusik« (Rostock) durch das Mikrophon aufgefangen. »Althannoversche Militärmusik« brachte, aus der Sammlung des Garnison-Musikkorps Hannover, Polonäsen, Fackeltänze, Festmusiken, Parademärsche, die ein Stück Geschichte lebendig werden ließen; ein

Kammerorchester unter Leitung von *Hermann Erdlen* spielte »Alte hamburgische Ratsmusik« (Werke von *Becker*, *Telemann*, *Ph. Em. Bach*).
Das musikalische Ereignis der letzten Wochen war die Ursendung der Oper »Johanna von Orleans« von *Verdi*. Man hatte der Wiedergabe des Werkes, das das typische Bild der vergessenen Werke Verdis zeigt: viele musikalische Schönheiten, Episoden, die bereits innerhalb der Zeit zu größerem dramatischen Ausdruck vordringen, unter Leitung von *Manfred Gurlitt* viel Sorgfalt gewidmet. Der Text dieses Jugendwerkes, das als solches noch erkennbar ist, bleibt freilich unmöglich; eine Verwässerung Schillers im italienischen Opern-Geschmack, zu der wohl der spätere, gereifte Verdi selbst nicht mehr gegriffen hätte. *José Eibenschütz* widmete zwei Konzerte zeitgenössischem Schaffen, die unter dem Gesichtspunkt landschaftlicher Gruppierung gefaßt waren. Das eine brachten Hamburger Komponisten mit einer Reihe Werke und Namen, die früher schon erfolgreich in Hamburg bekannt geworden sind (»Mazedonische Suite« von *Siegfried Scheffler*, »Passacaglia und Fuge« von *Herm. Erdlen*, »Musik für Kammerorchester« von *Gerhard Maaß*, ferner die »Böcklin«-Stimmungsbilder von *Felix von Woyrsch* und als Neuheit das »Vorspiel zu einer Komödie« von *Ludwig Lürmann*). Das zweite Konzert enthielt »Kölner Komponisten«, vorwiegend Vertreter nachromantischer Kunst, mit den Namen *Ewald Straesser* (»Festlicher Tag«), *Richard Trunk* (Serenade) und *Herm. Unger*, dessen »Althamburgische Opernsuite« (Ursendung) kein Originalwerk, sondern nur eine wirksame Bearbeitung, Instrumentierung (allerdings ohne Cembalo) von Opernsätzen *Reinhard Keisers* (aus »Jodelet«, »Pomona« usw.) darstellte. Außerdem spielte *K. H. Pillney* sein »Divertimento für Klavier und Orchester«. Ferner brachte *Eibenschütz* die »Deutsche Sinfonie« von *Ludwig Lürmann* zur Erst- (oder Uraufführung?), ein fast einstündiges Werk, seine Gedanken in breiter Form, in nachstraußischer, oft etwas redseliger Gestaltungssprache entwickelt; für den Komponisten, der mit technischem Können aufbaut, spricht es, daß das Werk seinen künstlerischen Schwerpunkt in einem empfindungsreichen langsamen Satz findet. An Opern brachte man, in Funkbearbeitung, *Cornelius*' »Barbier von Bagdad«, *Lortzings* »Die beiden Schützen« und *Adams* kleinen Einakter »Die Nürnberger Puppe«. *Max Broesike-Schoen*

MÜNCHEN: Das bedeutendste Ereignis der letzten Zeit am Münchner Sender war ohne Zweifel die Uraufführung von *Werner Egks* Funkoper »Columbus«, ein Werk, das den Gesetzen des Funks in großartiger Weise gerecht wird, ohne dabei die absolutmusikalischen Forderungen irgendwie einschränken zu müssen. Die Handlung hat das Schicksal des Amerika-Entdeckers zum Vorwand. Kampf um seine Idee, Erfüllung, Enttäuschung. Zwei Sprecher verkörpern die bejahende und die verneinende Haltung der Welt gegenüber dem heroischen Wagnis. Die Musik untermalt feurig die leidenschaftlichen Ereignisse, sie ist melodisch wirkungsvoll, kontrapunktisch nicht allzu kompliziert und mit vollendeter Könnerschaft geformt. Sie hat den seltenen Vorzug, sinnvoll wie die Bruckners und gleichzeitig sinnlich wie die Puccinis zu sein. Der Dialog hat überall tiefen Gehalt und fesselnde Wirklichkeitsbeziehung. Ohne auf Einzelheiten in diesem Rahmen eingehen zu können, kann man feststellen, daß das Problem einer »Funkoper« mit diesem Werk in einer bisher nicht erreichten Weise gelöst worden ist. Die Aufführung unter Leitung des Dichterkomponisten zeigte neben hervorragenden Leistungen der Solisten (*Rehkemper*, *Meili*, *Hartmann*, *Rita Weile* u. a.) die überraschenden Fähigkeiten des Schöpfers auch als Dirigenten. — Übertragungen einiger Festspiele im Prinzregenten-Theater fanden großen Anklang. Das Nationalsozialistische Reichssinfonieorchester konnte unter Leitung *Ludwig K. Mayers* seine vortreffliche Schulung und klangliche Ausgeglichenheit beweisen. Kammermusik von guter Qualität brachte die Konzertstunde Münchener Komponisten, unter den besten die warm empfundenen Lieder *Richard Mors*, *Prinz Ludwig Ferdinands von Bayern* und *Feuerbergs*.
Oscar von Pander

STUTTGART: Der *Stuttgarter Rundfunk* übermittelte seinen Hörern ein *Violinkonzert* von *Hermann Reutter*. Frei in der Wahl der Form und in der Handhabung aller technischen Mittel sich verhaltend, hat der Komponist ein Werk geschaffen, das kaum mehr etwas mit dem Konzert in der überlieferten Art zu tun hat, demnach eine ungewohnte Sprache redete und des aufmerksamen Hörers bedarf. Auf den musikalischen Gehalt geprüft, vermag das Konzert auch die strengste Probe auszuhalten, es erscheint nur fraglich, ob es die Geiger ins Herz schließen werden, doch ist ihnen das beim Schlußsatz, in dem der Humor

zu seinem Recht kommt und in ihm eine Brücke zu Schubert geschlagen ist (Variationen) leicht gemacht. *Katharina Cosch-Möckel* trat mit der Neuheit als Solistin hervor, Meisterin in jeder Art von Technik und Künstlerin, die Licht und Wärme durch ihren Vortrag verbreitet, *Ferdinand Drost* wirkte als Dirigent des Landessinfonieorchesters, das unter ihm bereits eine tüchtige Wegstrecke andauernd in die Höhe durchmarschiert hat. Am gleichen Abend hörte man *Max Hermanns* leichtfließende »Musik für Orchester« und sah man einen weiteren schwäbischen Tonsetzer, *Erich Ade*, erstmals auf den Plan treten mit einem kurzen Orchesterstück, das als erfreuliche Talentprobe sich herausstellte. *A. E.*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Vor der Berliner Musikkritik entwickelte der Vorstand des Berliner Philharmonischen Orchesters sein Programm, das durchgreifende Neuerungen im Konzertbetrieb zur Folge hat. Nach den klaren und eindeutigen Zusicherungen des Reichskanzlers *Adolf Hitler* wird das Orchester unter allen Umständen in seiner jetzigen Gestalt unter Leitung von Dr. *Wilhelm Furtwängler* erhalten bleiben. In welcher Form die wirtschaftliche Zukunft des Orchesters gesichert wird, ist zur Stunde noch nicht entschieden. Die zehn großen Sinfoniekonzerte unter *Furtwängler* bleiben nach wie vor die Achse, um die sich die zahlreichen anderen Konzerte gruppieren. Als Voraussetzung für den notwendigen Umbau und Gesundungsprozeß dient die Abschaffung der vielen Dirigenten- und Solistenkonzerte auf eigenes Risiko. Das Orchester wird damit von dem Frondienst befreit, der lediglich wirtschaftlichen Rücksichten sein Dasein verdankte. Der Charakter des Orchesters als »Mietskutsche« wird damit endgültig beseitigt. Als Ausgleich für diesen wirtschaftlichen Ausfall wird neben den Furtwängler-Konzerten ein neuer Zyklus aufgebaut, für dessen Leitung die führenden Dirigenten aus dem Reich gewonnen werden sollen. *Hans Pfitzner, Richard Strauß, Siegmund von Hausegger, Fritz Busch, Schuricht* und *Hermann Abendroth* werden als Gastdirigenten am Pult der Philharmoniker erscheinen. Das Schwergewicht der musikalischen Tätigkeit des Orchesters wird auf eine großzügige volkstümliche Musikpflege gelegt werden, d. h. auf die populären Konzerte, die nicht nur nach Zahl und Qualität erhöht werden, sondern ebenfalls durch Heranziehung von Gastdirigenten neue Anziehungskraft gewinnen sollen. Nur die Hälfte dieser 50 bis 60 Konzerte wird von einem festverpflichteten Kapellmeister geleitet werden, während der andere Teil prominenten Dirigenten aus der Provinz und dem begabten Nachwuchs vorbehalten bleibt. Im Sinne der neuen Musikpolitik liegt es auch, die moderne Musik aus den Programmen dieser Konzerte auszuschalten. Für die zeitgenössische Musik werden einige Sonderkonzerte veranstaltet, nachdem die Frage ihrer Finanzierung entschieden ist. Die Führung der gesamten Arbeit des Orchesters und damit auch die Kontrolle und Verantwortung für die Programmgestaltung übernimmt Furtwängler selbst nach autoritären Gesichtspunkten.

Staatskapellmeister *Erich Kleiber* leitete das erste volkstümliche Konzert der Philharmoniker mit Werken »neudeutscher« Komponisten. *Max von Schillings'* Vorspiel zum zweiten Akt seiner Oper »Ingwelde«, Zeugnis nobler Wagner-Nachfolge, erstand in pastoser Wärme des Klangs. Von *Hauseggers* programmatischer sinfonischer Dichtung »Wieland der Schmied«, die einen literarischen Vorwurf großformatig ausdeutet, führen keine Beziehungen mehr zur zeitgenössischen Musik. Ihr unselbständiger romantisierender Stil hat sich längst überlebt. Dasselbe gilt auch, allerdings mit gewissen Einschränkungen, von Richard Strauß' »Alpensinfonie«, deren flächenhafte Effekte von Kleiber mit blühendem Fassadenklang herausgestellt wurden. Die Philharmoniker schwelgten in unvergleichlich schöner und ausgeglichener Spielkultur.

Ein *Arnold Ebel-Abend* im Lessing-Museum zum 50. Geburtstage des Tondichters — richtiger wäre die Bezeichnung als Musikpolitiker — konnte das negative Bild dieses mit der verhängnisvollen Musikpolitik der letzten vierzehn Jahre eng verknüpften und verquickten Organisators nicht in ein besseres Licht stellen, obwohl Prof. *Kurt Schubert* zur Einführung panegyrische Worte über *Ebel*

sprach. Der Komponist *Ebel* ist in seinen besten Liedern ein mäßiger *Brahms-Epigone*, in den schwächeren reicht er kaum an *Hildach* heran. Und seine »Fantasia espansiva«, von dem jungen Pianisten *Joachim Seyer-Stephan* gespielt, zeichnet sich weniger durch Substanz und Form, als durch ausgedehnte Breite aus.

Friedrich W. Herzog

DUISBURG: Erstmalig dirigierte Opernkapellmeister *Paul Drach* ein Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters, das Werke von Beethoven, Liszt, Berlioz und Wolf mit *Paul Lohmann* als anerkanntem Liedersänger ausdrucksstark erschloß. Nach dieser bemerkenswerten künstlerischen Tat darf man wohl die Hoffnung hegen, daß der Dirigent im Rahmen der städtischen Konzertreihe öfter einmal auf dem Podium erscheint. Die beiden letzten Aufführungen beschäftigen sich mit der Frage, wer demnächst den seit Jochums Weggang verwaisten Posten des Leiters der städtischen Konzertveranstaltungen versehen wird. In engste Wahl kamen Otto Volkmann (Osnabrück) und Robert Laugs (Kassel), die beide zum Gastdirigieren eingeladen waren. *Volkmanns* von gesunder Blutwallung getragenes Deutungsgeschick diente Beethoven, Brahms und d'Albert (Klavierkonzert mit *Erwin Gräwe*) mit gediegener Durchfeilung ihrer Arbeiten. *Laugs* hatte Regers Sinfonischen Prolog und Beethovens Neunte ausgesucht. Seine anspruchsvollen, sorgfältig ziselierten Gaben gewannen durch die Verknüpfung mit dem Silberjubiläum des Städtischen Orchesters besondere Bedeutung und lobten das Können der Orchestermitglieder, die unter *Josephson*, *Scheinpflug* und *Jochum* in steter Emporentwicklung auch schon Großes leisteten. Der Bericht soll nicht schließen, ohne des Mannes ehrend zu gedenken, der mit aufopferndem Fleiß und achtunggebietendem Können bis zu seinem kürzlich erfolgtem Tode, namentlich in den Stadtteilen Hamborn und Ruhrort durch volkstümliche Konzerte musikerzieherische Pionierarbeit im besten Sinne des Wortes leistete: Generalmusikdirektor *Karl Koethke*.

Max Voigt

ERLANGEN: Die erste Veranstaltung des Collegium musicum im verflossenen Semester war eine würdige und zugleich lehrreiche Brahms-Feier. Der Leiter, Privatdozent Dr. *Steglich*, führte zunächst allgemein in die Kunst des großen norddeutschen Meisters ein, wobei er besonders darauf einging, was dessen Werke uns heute in der Zeit nationaler Selbstbesinnung sein können; dann bereitete er zum rechten Verständnis der in der Folge gebotenen Gesänge vor, indem er die Auffassung der Texte durch den Meister beleuchtete und auf zahlreiche Feinheiten aufmerksam machte. Das eigentliche Programm des Abends bestand in den gesamten Romanzen aus »*Magelone*«, die Frl. *Betty Neumüller*, von Prof. *Fr. Kehr* klar und gediegen am Flügel begleitet, mit besonders in der Höhe entzückend reiner und süßer Stimme und kultiviertem Vortrage sang. Einen besonderen Charakter erhielt die Veranstaltung noch dadurch, daß Prof. Dr. *Ew. Geißler* verbindend zwischen den einzelnen Romanzen mit bezwingender Sprechkunst das Märchen von der schönen Melusine erzählte und so Verständnis und Stimmung ungemein vertiefte. — Dieser Brahms-Abend dürfte in seinem ideal geschlossenen Aufbau geradezu vorbildlich sein.

Der zweite Vortragsabend des Collegium musicum vermittelte wertvolle Einblicke in die eigentliche Arbeit des musikwissenschaftlichen Seminars. Zunächst hörte man zwei Madrigale von *Schütz* und *Monteverdi* auf den gleichen Text (O primavera, gioventù del anno), und zwar in je viermal wechselnder Verteilung der fünf Stimmen auf Streichinstrumente und Singstimmen — eine Anordnung, die einerseits den, aus Abbildungen zu erschließenden, historischen Tatsachen entspricht, andererseits aber auch hervorragend geeignet ist, das Verständnis für diese hochentwickelte Musik zu fördern; denn dadurch, daß bald die eine, bald die andere der selbständigen Stimmen gesungen und damit gegenüber den übrigen, instrumental ausgeführten, hervorgehoben wurde, erhielt man fesselnde Einblicke in das innere Gefüge dieser kunstvoll polyphonen Werke. Außerdem wurde durch die Gegenüberstellung zweier Kompositionen, die derselben Stilgattung und derselben Zeit angehören, dazu den gleichen Text haben, aber von einem *deutschen* und einem *italienischen* Meister geschaffen sind, der Gegensatz zwischen der Musikauffassung der beiden Völker, zwischen italienischer Grazie und Leidenschaft gegenüber deutscher Wärme und Tiefe überzeugend klargemacht.

Im zweiten Teil des Abends kam *altfränkische* Musik zur modernen Uraufführung. Zwei Konzerte (f-moll und D-dur) für Violine und Streichorchester von *Joh. Pfeiffer* (geb. 1697 in Nürnberg als Sohn eines Glasermeisters,

seit 1733 markgräfl. Kapellmeister in Bayreuth, schließlich Hofrat, gest. 1761) machten in *H. Spatz'* großzügiger Interpretation starken Eindruck. *J. Pfeiffer* spricht die musikalische Sprache des deutschen Hochbarock, vor allem dessen zügige Kraft und prächtige Gravität kultiviert er, aber auch dessen blühende Ausdrucksfülle. Seine persönliche Eigenart dürfte in einer eigentümlichen Verbindung von bürgerlicher Tüchtigkeit und höfischer Gewandtheit beruhen, mit der er die Stilmittel seiner Zeit gebraucht.

Den stärksten Beifall errang ein von Dr. Steglich selbst gespieltes Konzert in G-dur für Cembalo mit zwei Violinen und Cello von einem jüngeren *Joh. Michael Pfeiffer*[1]) (»aus Franken, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts«, weitere Daten bis jetzt unbekannt). Sein Tonsatz ist kaum noch polyphon verwebt, sondern leicht und locker, ähnlich dem etwa Joh. Christ. Bachs, und wird beherrscht von einer unmittelbar gewinnenden Melodik von schlichter Anmut und herzlicher Wärme, wie sie den schönsten fränkischen Volksliedern eigen sind.

Mit großer, weit über den Kreis der Universität hinausgehender Spannung wurde die erste Aufführung des Akad. Kirchenchores mit seinem neuen Leiter erwartet — und die Erwartung wurde nicht enttäuscht. Universitätsmusikdirektor *Georg Kempff* brachte es fertig, in den wenigen Wochen seines Hierseins eine ausgezeichnete Aufführung von Händels Pastorale »Acis und Galathea« vorzubereiten. Im herrlichen Schloßgarten, mit dem Rundbau der Orangerie als Bühne, fand er dafür einen idealen, stilgemäßen Rahmen. Den Acis sang *Paul Winter*, Köln, mit großer Hingabe und einer seltenen, echt musikalischen Verbindung von rhythmischem Schwung und lyrischem Schmelz; er dürfte, wenn seine Stimme erst noch kräftiger geworden ist, ein vollendeter Vertreter der Partie des Acis werden. Seine Partnerin, *Gisela Derpsch*, Frankfurt a. M., nahm weniger durch hinreißende Leidenschaft als durch eine sympathische, vornehm klare und kluge Art zu singen gefangen. Den Polyphem gab mit gewohnter Meisterschaft Kammersänger Prof. *Albert Fischer*, Berlin. In der Partie des Damon bewährte sich unser einheimischer Tenor *Willi Götz*. Stilgerechte Reigen und Bewegungschöre unter Leitung von *Carla Schlichthaar*, Erlangen, vervollständigten das getreue Bild des barocken Pastorales. — Die wohlgelungene Aufführung, vor allem die sich hauptsächlich in den Chören äußernde starke und lebendige Auffassung des Dirigenten, fand reichen Beifall.

Nicht unerwähnt darf in diesem Zusammenhang das »Kammerorchester Studentenhaus« bleiben, ein Kreis von Studenten, der unter Führung des jungen Erlanger Geigers *Erich Limmert* ernste Musik pflegt und auch jedes Semester mit einer Aufführung herauskommt. Die 3. »Abendmusik« zu Ende des Semesters brachte Kammer- und Orchestermusik des Barock. Wenn auch die Belebung dieser historischen Werke nicht durchweg vollkommen gelang, so blieb doch der erfreuliche Eindruck, daß hier mit großer Sorgfalt und hohem Ernst musiziert wird. Das ist gerade die Einstellung zur Kunst, die wir im neuen Deutschland brauchen, und es wäre zu wünschen, daß dieser begeisterte Kreis junger Menschen sich künftig der Pflege neuer, »junger« Musik unserer großen Zeit widmete; darin würde er die Aufgabe finden, für die er wie geschaffen ist, und damit auch den ihm zukommenden Platz im aktiven Musikleben Erlangens.

H. Heurich

ROM: Der auf den kommenden 7. Dezember fallende siebzigste Geburtstag Pietro Mascagnis wirft seine Schatten voraus in Gestalt von zwei großen Orchesterkonzerten, die im September in die Freiluftkonzerte des römischen Augusteo eingegliedert worden sind. In der Maxentiusbasilika auf dem Forum Romanum hat Mascagni an zwei aufeinanderfolgenden Abenden ausschließlich eigene Vokal- und Instrumentalmusik dirigiert unter Mitwirkung des Chorvereins Guido Monaco aus seiner Vaterstadt Livorno. Dabei konnte man trotz des natürlich demonstrativen Beifalls die Beobachtung machen, daß Mascagnis Werke seit ihrem jeweiligen Erscheinen, also in fast vierzig Jahren, beim Publikum keine Fortschritte gemacht haben. Was gleich von Anfang an bejubelt wurde, wie Cavalleria rusticanc, Kirschenduett und Intermezzo aus Freund Fritz oder Sonnenhymnen-Vorspiel aus Iris, das wirkt noch heute. Was er sonst in diesen zwei Konzerten bot aus Rantzau, Zanetto, Pinotta, läßt vollkommen kalt. Andere Opern wie Isabeau und der kleine Marat, sind völlig verschollen. Das ist, wie man sieht, keine große Ausbeute. Und das ein bevorstehendes neues Werk des Siebzigjährigen noch einmal zur Anfangsposition von 1889 zurückführt, ist sehr unwahrscheinlich.

Maximilian Claar

[1]) Neuausgabe 1933 in Nagels Musikarchiv.

OPER

BERLIN: *Hans Pfitzners* »Palestrina« bedeutet ein kulturelles Programm, das sich mit der Kunstpolitik des neuen Reiches deckt. Hier die Wiedergeburt der Nation, dort die Wiedergeburt der Musik. Die musikalische Legende ist kein Werk, das in volkstümlicher Eingängigkeit zu den Massen spricht, sondern das Bekenntnis eines aristokratischen Künstlers, der das Schicksal der Vereinsamung mit dem Helden seines Werkes teilt. Wenn »Palestrina« für die zukünftige Entwicklung der Staatsoper Unter den Linden einen richtungweisenden Auftakt bedeutet, so wollen wir froh sein über die Wandlung, die in der Führung dieser repräsentativen Oper Deutschlands vor sich gegangen ist. Es ist leider notwendig, immer wieder auf die Versäumnisse des überwundenen November-Systems, für die in der Staatsoper Generalintendant *Hans Tietjen* die Verantwortung zu tragen hat, hinzuweisen. Das neue Spieljahr muß zeigen, ob seine »Gleichschaltung« nur ein Akt der Diplomatie oder wirkliche Überzeugung war. Die Aufführung des »Palestrina«, deren Vorbereitung der Dichterkomponist überwachte, war aller Ehren wert. Daß sich Pfitzners Werk in ihrem ethischen Ernst zu einer festlichen Offenbarung weitet, daß es, theatraliesch gesehen, in der Mystik der Rahmenakte und der grellen Buntheit des Tridentiner Konzils, größte szenische Möglichkeiten bietet und daß seine farbengesättigte Partitur bei allen archaisierenden Elementen zu zeitnaher Suggestivkraft vorstößt, wurde in der Aufführung in vollkommener klanglicher und bildhafter Deutung offenbar. In *Robert Heger* erschien ein neuer Mann am Pult, der sich mit der tondurchwärmten Interpretation der Musik hervorragend einführte. Er baute die Polyphonie klar und grandios auf, und wo er die Linien überraschend breit zog, füllte er sie mit intensiven Spannungen und gebändigtem Klang aus. *Hoerths* Regie folgte in natürlicher Bewegungsfreiheit den Vorschriften Pfitzners, die in den Bühnenbildern von *Rochus Gliese* in Architektur und Raumgefühl gültige Lösungen des schwierigen szenischen Problems erfuhren. Da von den acht Tenören der Staatsoper keiner für die Titelpartie zur Verfügung stand, sang ein Altenburger Gast, *Fritz Willroth-Schwenck*, den Palestrina. Er spielte den alternden Meister mit einer so verinnerlichten und durchgeistigten Geste, daß das gesangliche Manko nicht störte. Die musikdramatisch faszinierend ausgefüllte Gestalt des Kardinals Borromeo durch den stimmgewaltigen *Rudolf Bockelmann* stand in der Aufführung auf einsam ragender Höhe. Scharf profilierte Charaktere schufen *Fritz Soot* und *Fritz Krenn* als Kardinallegaten. In der Partie des Ighino stellte sich *Tresi Rudolphs* zarter Sopran vielversprechend vor. Diese junge, noch unfertige Sängerin besitzt als köstlichen Schatz die Träne in der Stimme, die ans Herz greift.

Die Städtische Oper in Charlottenburg ist nicht so vom Glück begünstigt, wie die Staatsoper, die mit Preußen im Hintergrund eine weit stärkere wirtschaftliche und moralische Basis besitzt. In dem Konkurrenzkampf dieser beiden Theater ist die Staatsoper schon deshalb im Vorteil, weil sie sich bei den meisten zugkräftigen und noch tantièmepflichtigen Werken das alleinige Aufführungsrecht gesichert hat. Eine notwendige Einigung über die Spielplanpolitik beider Theater ist bis heute noch nicht gelungen. Im Gegenteil, man macht sich gegenseitig Schwierigkeiten. So konnte es geschehen, daß auf beiden Bühnen am gleichen Abend *Verdis* »Rigoletto« gespielt wurde. Und wenige Tage vor der Erstaufführung von *Leoncavallos* »Bajazzo« und *Mascagnis* »Cavalleria rusticana« in der Charlottenburger Oper brachte die Staatsoper schnell eine Reprise der gleichen Opern mit *Dusolina Giannini* als Santuzza. Die Städtische Oper wird erst dann vollgültig in die Erscheinung treten können, wenn sie wieder einen verantwortlichen Leiter an der Spitze besitzt und über einen nicht nur dem Titel nach ersten Kapellmeister verfügt. Die Aufführungen des unverwüstlichen veristischen Zweigespanns wurden von *Hanns Udo Müller* derart schwerfällig und temperamentslos herunterdirigiert, daß trotz herrlicher gesanglicher Leistungen keine rechte Freude aufkam. Ein junger Kapellmeister kann selbst dann überzeugen, wenn er noch nicht den Höchstgrad von manueller Fertigkeit erreicht hat. Aber er muß Temperament und Feuer für seine Aufgabe mitbringen, und nicht nur ein Bremstalent, das die Sänger an der Entfaltung hindert. In der Oper Mascagnis sang die Schwedin *Käte Sundström*, ein Sopran von dramatischer Durchschlagskraft, die Santuzza, während *Willi Woerle* als Turiddu den natürlichen Stimmglanz einer unbekümmerten naturalistischen Singweise aufleuchten ließ. Im »Bajazzo« standen die Prachtstimmen von *Hans Fidesser*, *Hans Reinmar*, *Erna Berger* und *Gerhard Huesch* ebenbürtig nebeneinander. Mit den von *Hermann Lüddecke* studierten

Chören kann sich kaum ein deutsches Theater messen. Die Regie von *Bruno von Niessen* hatte in *Wilhelm Reinkings* Bühnenbildern die beste Stütze. Der Kirchplatz mit Osteria in »Cavalleria« und die von Zypressen und einer mächtigen Tempelruine beherrschte Bajazzo-Szenerie, die den Schatten der Antike auf die Tragödie des Clowns wirft, waren originelle Lösungen, die den alten Opern ein ganz neues Gesicht gaben.
Das künstlerische Fazit der Aufführung von *Wagners* »Tannhäuser« in der Städtischen Oper unter Leitung von *Eugen Jochum* läßt sich in der Feststellung zusammenfassen, daß *Jochum* als Operndirigent keinesfalls der überragende Musiker ist, als den man ihn in Berlin vor einem Jahr in den Vordergrund zu schieben versuchte. Die Aufführung war musikalisch von einer Ungleichmäßigkeit, die merkwürdig gegen die hervorragende gesangliche Einstudierung abfiel. *Jochum* erlaubte sich gewaltsame Temporückungen mit sinfonischen Exaltationen, setzte Spannungen an, die auf halbem Wege erlahmten und schwelgte an nebensächlichen Stellen in Gefühl, um über wesentliche Partien flüchtig hinwegzumusizieren. Der Venusberg erklang ohne sinnliches Feuer in fast asketischer Klangarmut, der Aufmarsch der Gäste wurde lieblos heruntergehetzt, die Wolfram-Szenen wurden überdehnt. Nach einer Mitteilung der Pressestelle der Städtischen Oper hatte *Jochum* für die Einstudierung allein fünf Orchesterproben, die seine Leistung erst recht in ein ungünstiges Licht rücken. Die jugendfrische und poesieerfüllte Elisabeth von *Elisabeth Friedrich*, der zwar eigenwillige aber würdige Landgraf *Ludwig Hofmanns*, der in Schöngesang eindrucksvolle Wolfram *Gerhard Hueschs* und die Venus von *Käte Sundström* hatten Format, was sich von *Gotthelf Pistor* in der Titelpartie nur in bezug auf die Darstellung sagen läßt. Sein Tannhäuser litt unter heftiger Heiserkeit und trieb die Töne gewaltsam in die Höhe, wobei er meist einige Schwingungen zu tief geriet. Höchstes Lob gebührt den Chören. *Alexander d'Arnals* Regie blieb provinziell. — In einer von *Wilhelm Franz Reuß* dirigierten Aufführung von *Bizets* »Carmen«, die dringend einer szenischen und musikalischen Überholung bedarf, sang *Sigrid von Richthofen*, die vor Jahren als Sigrid Johannsen der Staatsoper angehörte, die Titelpartie. Diese Sängerin ist ein aparter Typ, der die Carmen mit der brünstigen Ekstase einer Salome ausstattet und in dem triebhaften Spiel die Grenzen des Möglichen erreicht. Gesanglich übernimmt sie sich so, daß ihre rhythmisch ungezügelte, dabei in der Höhe gefährdete Stimme nicht immer den Absichten gehorcht und stellenweise überhaupt ausfällt.
Wie großartig geriet dagegen die »Carmen«-Neuinszenierung in der Staatsoper, die nur mit den höchsten Tönen gepriesen werden kann. Hier war ein Grad der Vollkommenheit erreicht, der jede Kritik überflüssig macht. *Leo Blech* durchleuchtete den Orchesterklang in einer Schönheit und Klarheit, der den Singstimmen ihr Recht gab und in den Vor- und Nachspielen wundervoll aufblühendes Eigenleben gewann. *Dusolina Giannini* sang die Carmen zum erstenmal in deutscher Sprache. Ihre Auffassung, weniger vom sinnlichen Fluidum, als vom Weibsteufelhaften her gestaltet, fand in der erstaunlich leicht hingelegten gesanglichen Führung die Möglichkeit zur Beherrschung der ihr an sich wesensfremden Gestalt. *Marcel Wittrisch* mit theatralischer Empfindungswucht gesungener Don José, *Käte Heidersbachs* Micaëla und *Herbert Janssens* Escamillo waren ohne Fehl und Tadel. Das von *Laban* federnd geführte Ballett war eine Augenweide. *Friedrich W. Herzog*

BRESLAU: Die »Deutsche Oper« (Stadttheater) tritt mit einem Arbeitsplan vor die Öffentlichkeit, der eindeutig zeigt, wie die neue Leitung arbeiten *will* und arbeiten *muß*. Die Spielzeit begann mit der Aufführung von *»Rienzi«*. Man wird nicht nur, wie in andern Jahren, die populären Wagner-Opern recht und schlecht abspielen, sondern das ganze Wagnerwerk in den Mittelpunkt des Spielplans stellen. Die neue Oper hat die anspruchsvolle Belastungsprobe, die eine Rienzi-Aufführung darstellt, glänzend bestanden. Die künstlerischen Werte der im ganzen großzügigen Wiedergabe lagen hauptsächlich im Orchestralen (Dirigent der neue Intendant *Carl Schmidt-Belden*, der aus der Stellung des vernachlässigten Kapellmeisters verdientermaßen in die Position des verantwortlichen Leiters gerückt ist), im Chorischen (Chordirektor *Justus Debelak)* und im Bühnenbildnerischen (Prof. *Hans Wildermann)*. Mit dem Urteil über den neuen Regisseur, Dr. Walter Falk, muß man noch zurückhalten. Er hält sich anzuerkennenderweise an Wagners szenarische Vorschriften, er ordnet und gliedert die Massenszenen wirksam. Mit der Disziplin muß sich aber ekstatisches Feuer verbinden. Gerade das vermißte man. Unter den Solisten am be-

deutsamsten der Adriano *Anni Glogners*. Die schöne, ausdauernde Stimme des Tenors *Rudolf Streletz*, für die italienische Oper äußerst wertvoll, eignet sich für die Helden der Wagnerschen Musikdramen, Rienzi eingeschlossen, nur bedingungsweise. Der zweite Opernabend brachte »Fidelio«, eine Aufführung von ganz großem Format. Leitung *Franz von Hoeßlin*. In der Titelrolle *Elly Doerrer*, auf gleicher künstlerischer Höhe stehend der Rocco *Gerd Herm. Andreas*. Der deutschen volkstümlichen Oper will man in der neuen Spielzeit breiten Raum geben. Die dritte Neueinstudierung galt Lortzings »Undine«. Man war erstaunt, was diese kleine, feine Spieloper beim Publikum noch — oder wieder — auszurichten vermag. Von *Ernst Hoffmann* sehr feinfühlig dirigiert, von Dr. *Siegmund Skraup* ganz entzückend in Szene gesetzt — eine wundervolle Synthese zwischen Romantik und volkstümlicher Ursprünglichkeit — in der Titelrolle mit einer sympathischen jungen Sängerin, *Lore Hoffmann*, ausgestattet, durch einen hochbegabten lyrischen Tenor, *Wilhelm Trautz*, durch die imposante Bertalda der *Doerrer* und die *Buffi Pflanzl* und *Schmidtmann* gestützt, errang die Lortzing-Oper einen fast unerwarteten Erfolg. Es folgte eine sorgfältige Neueinstudierung des »Lohengrin« mit dem charakteristischenTelramund von *Richard Groß*. In dem so begonnenen Aufbau des Spielplans war der künstlerische Wille der neuen Leitung in klarster Weise kundgetan. Mit der gelegentlichen Pflege der Operette und der Zugoper folgt man einem Mußzwange. Wenn man Operetten wie Dellingers »Don Cesar« aufführt, wird man allerdings sein künstlerisches Gewissen nicht belasten. Diese Operette ist ein Kunstwerk. Man belastete und entstellte es nicht durch Modernisierung, nur hätte man es leichter und beschwingter geben müssen. Als Operettenregisseur führte sich *Hans Herbert Pudor* vortrefflich ein, als Sänger der Titelrolle, die einen stimmbegabten Tenor verlangt, war er ein Versager. Dafür das übrige Solistenensemble *Ellen Pfitzner*, *Anni Kuntze*, *Karl Rudow* und *Hans Schröck* um so besser. Als Zugstück setzte man »Mignon« an, und nahm seitens der Leitung die musikalisch zweifelhafte Angelegenheit bitter ernst. Um Thomas' Melodien phraseologisch nicht zu zerstören, dichtete man sogar das Mignon-Lied um. Wenn man aber schon ändern zu müssen glaubte, dann schon lieber Thomas als Goethe. Dem Publikum gefiel die saubere, im Spiel sehr lebendige Wiedergabe — Dirigent *Hoffmann*, Regisseur *Skraup* — vortrefflich, obschon das Solistenensemble nicht eben erstklassig war. Die Mignon-Partie gehört bestimmt nicht der Soubrette; *Wally Mittelstädt*, in ihrem Fache ausgezeichnet, besitzt für die in der Mezzosopranlage liegende Partie nicht das entsprechende Organ. *Luzi Gorgus* (Philine), *Jost Berkmann* (Meister) *Theo Lienhard* (Lothario) gute Begabungen, mehr noch nicht. Ein entschiedener Gewinn ist die Anwerbung der Tanzmeisterin *Grete Groß*. Endlich sehen wir wieder einmal Opernballett. Alles in allem: wenn der Weg zielbewußter Arbeit zum Erfolge führt, dann kann er der neuen Intendanz nicht versagt bleiben.

Rudolf Bilke

DUISBURG: Das Ereignis der letzten Theaterwochen war eine Wagner-Gedenkfeier, welche die Aufführung des »Ring«-Zyklus zu bislang nicht gekannten verbilligten Eintrittspreisen vermittelte, so daß es auch weniger Bemittelten möglich gemacht wurde, alle Teile des Werkes besuchen zu können. Die auf packendes Ensemblespiel abgestimmte Gesamtleistung verbürgten Intendant Dr. *Schmitt* und Kapellmeister *Paul Drach* mit ihrem tüchtigen einheimischen Künstlerstab. Die Neuinszenierung von Flotows »Martha« unter *Eggerts* Regie und *Hillenbrands* musikalischer Führung ließ in geschmackvollem Rahmen den erfrischenden, aufgelockerten Zug der komischen Oper spürbar werden. Die neu verpflichtete Zwischenfachsängerin *Olga Schnau* vom Stadttheater Kaiserslautern führte sich als Carmen glänzend ein. Im »Zigeunerbaron« gastierte *Käthe Teuwen* als gern gesehene und gehörte Saffi. *Elisabeth Kluge*, *Herbert Hesse* und *Karl Buschmann*, drei Säulen des Duisburger Ensembles, verabschiedeten sich.

Max Voigt

HAMBURG: Das Hamburger Stadttheater ist zum Staatstheater erhoben worden. Diese Rangerhöhung läßt sich ohne weiteres damit rechtfertigen, daß für Hamburg, als einer Stadt mit eigener Staatsverwaltung, mit einer zentralen Bedeutung für das ganze norddeutsche Gebiet, schon längst eine Opernbühne fällig war, die den Rang eines repräsentativen norddeutschen Kulturtheaters zu vertreten vermag. Leider aber entsprach die künstlerische Entwicklung und der status quo der Hamburger Oper bisher nur wenig einer solchen Möglichkeit und Forderung. Obwohl Hamburg — was auch noch ins Gewicht fiel — die zweitgrößte Stadt Deutschlands ist. Ein Staatsoper-Niveau, im schöpferisch künstle-

rischen Sinn, muß erst noch geschaffen werden. Gewiß erlebte man hin und wieder manche gute, auch festliche Aufführungen; von einer örtlich repräsentativen Bedeutung für das Reich, für die deutsche Opernkunst, wie sie auch noch in einer Alltagsvorstellung Ausdruck werden kann, konnte man nicht sprechen. Jetzt, wo durch die neue Regierung ein neuer kulturpolitischer Aspekt geschaffen ist, wo zugleich ein neuer Intendant *(K. H. Strohm)* berufen wurde, konnte man den Zeitpunkt benutzen, zunächst nominell, aber auch mit ersichtlichem Willen zur Verwirklichung den Grundstein zu einer neuen Ära zu legen. Die Hamburger Oper besitzt einen Stamm bereits erprobter, intelligenter und erfahrener Sänger, die nur der rechten schöpferischen Initiative durch eine oberste Leitung bedürfen; sie ist aber, mit dem Ausscheiden einer ganzen Reihe Mitglieder, auch durch Neu-Verpflichtungen gründlich aufgefrischt worden. Eine Erneuerung darf jedoch — das sei noch erwähnt — nicht bloß von oben, sie muß auch von unten einsetzen, d. h. es ist nötig, daß pflichteifrige, besonders befähigte Korrepetitoren ihres Amtes walten, daß der neue Geist des Instituts bis zur kleinsten Rolle, bis zum letzten Chormitglied reicht. Nun, die jetzige Staatsoper geht mit idealistischem Wollen an ihre Aufgabe heran. Was erreicht wird, erreicht werden kann, muß erst die Zukunft lehren. Eine Anzahl Werbeabende suchten, bereits erfolgreich, den Kreis der Abonnenten wieder zu vergrößern. Als Eröffnungs-Vorstellung brachte man, vor festlich gestimmter und erwartungsvoller Hörerschaft, den »Freischütz« in Neueinstudierung und Neuinszenierung. Sie zeigte, daß man gewillt ist, sauber, verantwortungsbewußt zu arbeiten. Generalmusikdirektor *Karl Böhm* gab dem orchestralen Teil eine musikdramatisch gerichtete Färbung; die Bühnenbilder von *Gerd Richter* blieben freilich zu naturalistisch im Grundwesen, ohne die Atmosphäre der Weberschen Romantik richtig einzufangen. Besser kam seiner Begabung »Figaros Hochzeit« entgegen, die, als Festvorstellung für die Deutsche Kulturwoche, in völliger Neueinstudierung und Neubesetzung erschien. Der Wille zur Ensemble-Kultur, der wichtigsten und unerläßlichen Voraussetzung wertbeständiger Leistungen, war deutlich zu spüren. In der stilistischen Absicht der Aufführung, die, mitunter etwas auf Kosten der Klangsinnlichkeit, den in deutscher Kunstempfindung wurzelnden Schwerpunkt der Oper betonte, trat bereits eine gewisse individuelle norddeutsche Opern-Atmosphäre in positivem Sinn zutage. Auch eine Operetten-Vorstellung, *Johann Strauß'* »Nacht in Venedig«, konnte, in Gestaltung des neuen Regisseurs, *Rudolf Zindler* (in zweiaktiger Fassung), in prickelnder, aus dem Rhythmus der Musik geformter Wiedergabe, an der die Ballettgruppe unter Leitung von *Helga Swedlund* erfolgreich beteiligt war, verheißungsvoll stimmen. *Richard Richter*, der als neuer Kapellmeister an das Institut verpflichtet wurde, dirigierte mit schönem Gelingen eine Vorstellung des »Fliegenden Holländers«.

Max Broesike-Schoen

HAMBURG: Vom *Kampfbund für Deutsche Kultur* wurden Serenaden-Abende ins Leben gerufen, die bereits viel Anklang gefunden haben. Damit wird auch in Hamburg nach dem Muster süddeutscher Städte, der schöne alte Brauch der sommerlichen Abendmusiken unter freiem Himmel wieder aufleben, und man darf annehmen, daß sie im nächsten Jahr, als ein örtliches musikalisches Wahrzeichen der Stadt, auch für die vielen Fremden, die Hamburg besuchen, weiteren Ausbau erhalten werden. Die ersten Konzerte, die im Ehrenhof des Rathauses stattfanden, führte das *Kampfbund-Kammerorchester* unter Leitung von *Konrad Wenk* aus, eine strebsame junge Vereinigung, die auf dem besten Wege ist, ein leistungsfähiges, diszipliniert spielendes Orchester für Aufgaben dieser Art zu werden. Auch in die musikalischen Veranstaltungen der deutschen Kulturwoche in Hamburg, die außerdem eine Morgenfeier mit der Philharmonie (Leitung *Eugen Papst)* und ein Kirchenkonzert mit alten deutschen Meistern unter Mitwirkung des Staatlichen Kirchenchors (Leitung Kirchenmusikdirektor *Karl Paulke)* brachte, war ein solcher Serenadenabend eingegliedert.

Max Broesike-Schoen

NÜRNBERG: Der Komponist und Textdichter der dreiaktigen Oper »Godiva«, Ludwig Roselius, ein Bremer aus der Schule Otto Taubmanns und Georg Schumanns, hat mit diesem zweiten Bühnenwerk seine ursprüngliche dramatische Begabung erwiesen. Seine »Godiva« ist ein bühnenwirksames Stück, das auch vielen praktischen Ansprüchen gerecht wird und weitgehende Förderung verdient. Nach dem starken und ehrlichen Erfolg in Nürnberg bleibt zu hoffen, daß sich auch die führenden deutschen Opernbühnen für diese wertvolle Arbeit einsetzen. Die Stilgesetze und

musikdramatischen Entwicklungen von Wagner bis zu Strauß, Reznicek, Busoni, Pfitzner und Schreker als Synthese haben in Roselius' Schreibweise einen durchaus eigenen Formwillen und eine ebenso persönlich ausgeprägte Note der motivischen, harmonischen und kontrapunktischen Gestaltung zur Durchbildung gebracht. Das bestimmende Moment dieser Musik bleibt die Singstimme, die in weiten Bogenspannungen von leidenschaftlich erfühlten Gegenstimmen und starken akkordischen Ballungen des Orchesters getragen wird. Harte dramatische Akzentuierungen und breite lyrische Expansionen verschaffen dem Werke einen ungebrochenen Auftrieb und eine eindrucksvolle Gegensätzlichkeit. Daß Roselius auch das Geheimnis der sicheren Theatereffekte nicht verschlossen geblieben ist, zeigt seine sinfonisch groß aufgebaute Bacchantenszene, eine vortrefflich instrumentierte Orchesterstudie, bei der rhythmisch und klanglich manche Reflexe des jungen Strawinskij lebendig werden. Die Uraufführung unter Kapellmeister *Alfons Dressels* technisch überlegener Leitung, in der markanten und leidenschaftlich erfaßten Inszenierung *Otto Rudolf Hartmanns* zeigte die Nürnberger Oper trotz wesentlicher Sparmaßnahmen wieder auf einer ungewöhnlichen künstlerischen Höhe. Für die stark kantabilen Hauptpartien hatte man in *Jngeborg Holmgreen* (Godiva), *Carl Kronenberg* (Elfric), *Hendrik Drost* (Harold) und *Julius Brombacher* (Orgar) ein hochwertiges Ensemble zur Verfügung. *Wilhelm Matthes*

RIGA: Es war zur Neuinszenierung des »*Tannhäuser*« höchste Zeit. Jetzt präsentiert er viel musikalische Tüchtigkeit. Zu dem Opernchor gesellt sich der Chor des Dirigenten Reiters, und 125 Pilger ziehen nach Rom. Auch die »*Meistersinger*« werden neu inszeniert. In beiden Wagner-Inszenierungen herrscht die hohe bzw. tiefe Kunst des vorzüglichen ersten Basses *Niedra*. — *Tichomirow* ist Beherrscher des Balletts. Er schafft einen großen Abend für das Auge. *Liberts*, der eigenwillige, phantasieschwungvolle Ausstatter, hilft sehr dabei mit: *Gliers* »*Rote Mohnblume*«, musikalisch kaum interessierend, wird großer Erfolg der Nacionala Opera, und das mit Recht. Das Ballett, in dem Rußland und China sozusagen mit einander blinzeln, wurde tüchtig umgearbeitet (mit Kitschschluß), aber es muß wirken, denn es wird ausnehmend gut getanzt. Nach der ausgezeichneten *Helene-Tanguieva-Birsneks* tanzt die *Melanie Lencs* die Taja-Hon, jene Hai-Tang dieses Balletts. *Reiters* dirigiert das Orchester. — Das ganz Besondere der lettischen Oper aber bietet sich in der Inszenierung der »*Czardasfürstin*« durch den Russen *Gromov*. Der Titel heißt jetzt »*Silva*«, aus plumpem Libretto wird feinste Kunst, die Musik oft mit herrlichem Witz ausgelegt, daß man von einer in jeder Hinsicht genialischen Bearbeitung sprechen muß. — Rubinsteins »*Demon*« ist im Spielplan, Waghalter konnte sich auch hier nicht auf der Wage halten. Es geht, wie man sieht, auch ohne ihn, aber nicht ohne Operette, die einen großen Teil des Spielplanes für sich beansprucht. Wo denn eigentlich nicht? — Annas Brigaderes »*Prinzessin Gundega*«-Stück, jenes siebenbildrige, gedankentiefe Märchen von der alle Freier verhöhnenden, verwöhnten Prinzessin, die jedoch ein sich als Bettler verkleidender Prinz tüchtig in die Lehre nimmt und auch läutert, dieses Märchen erfuhr durch *Vithols* eine sehr wirksame musikalische Umrahmung. Das *Dailes Teatris* in *Riga* hatte eben eine Neuinszenierung dieses Stückes vorgenommen mit der *Elvira Bramberge* in der Titelrolle. Eine neue Bühnenmusik ist entstanden. Ihr Komponist ist *Sosaars*. Ihm gelang am Ende des zweiten Aktes Zartes und Seelisch-Sprechendes, wenn der Prinz als Bettler die Prinzessin auf den Weg nimmt und sie umstimmt. Einer wesentlichen Entfaltung der Musik stehen allerdings die beschränkten Mittel entgegen. Aus diesem Grunde entschloß man sich auch wohl, die Vitholsche Musik fortzulassen und eine — billigere zu schaffen. Das ist im großen ganzen ja denn auch gelungen: man versteht mich. *Gerhard Krause*

* K R I T I K *

BÜCHER

BERICHT ÜBER DIE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG DER INTERNATIONALEN STIFTUNG MOZARTEUM IN SALZBURG 1931. Herausgegeben von Erich Schenk. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. Die Mozarttagung des Jahres 1931 ist von der

Internationalen Stiftung Mozarteum mit mehr Aufmerksamkeit behandelt worden als ihre Vorgängerin vom Jahre 1927. Damals blieb das Versprechen an die Vortragenden, die Referate im Druck erscheinen zu lassen, uneingelöst, da man vor dem finanziellen Opfer zurückschreckte. Diesmal stellte man erfreulicherweise die Mittel zur Herausgabe eines Tagungsberichts zur Verfügung. Dies sei hier nur deshalb erwähnt, weil die Arbeiten von 1927 durchaus eine Veröffentlichung gerechtfertigt hätten. Es ist hier leider nicht der Platz, über die 24 Arbeiten, die der umfangreiche Band enthält, im einzelnen genauer zu berichten, so verlockend dies auch sein mag. Der Verfasser dieser Zeilen kann sich jedoch auf sein Referat über die Mozarttagung in der Zeitschrift für Musikwissenschaft XIII/11—12 berufen. Hier nur das Wichtigste! Zu der Gesamterscheinung Mozart ergreifen das Wort Ludwig Schiedermair (Das deutsche Mozartbild) und Robert Lach (Mozart und die Gegenwart). Schiedermair wendet sich gegen jede einseitige Einordnung Mozarts im apollinischen oder dionysischen Sinne, sondern will den Künstler als Totalität betrachtet wissen, der beide Pole in sich vereint. Lach tritt an das Problem vom Standpunkt einer neuen Typologie des Künstlers heran, dem ethischen, bei dem Ich und Außenwelt sich restlos durchdringen und eins werden (dem entspräche Mozart) und dem pathetischen, bei dem sich das Ich bewußt vom All sondert und in Gegensatz dazu gerät. Cum grano salis deckt sich diese Gegenüberstellung mit bereits bekannten früheren wie naiv und sentimental, apollinisch und dionysisch, entbehrt aber doch nicht einer eigenen persönlichen Färbung. Die umfangreichste Arbeit des Bandes stammt von Erdmann Werner Böhme (Mozart in der schönen Literatur). Sie ist inzwischen bereits in wesentlich ergänzter und erweiterter Form im Sonderdruck erschienen und an dieser Stelle im Märzheft dieses Jahrgangs gesondert besprochen worden. Leo Schrade legt als Vorschuß auf eine zu gewärtigende größere Publikation den Aufsatz »Mozart und die Romantiker« vor. Statistische Nachweise über die Verteilung des Gesamtwerks Mozarts auf des Künstlers einzelne Schaffensepochen bringt Wilhelm Fischer-Innsbruck (Die Stetigkeit in Mozarts Schaffen). Von Bernhard Paumgartner stammt ein mehr skizzenhaft umreißender Beitrag »Zur Synthese der symphonischen Musik Mozarts«. Mit gesonderten Schaffensgebieten des Meisters befassen sich Fausto Torrefrancas Aufsatz »Mozart e il quartetto italiano« (mit etwas einseitiger Betonung des italienischen Einflusses auf Mozarts Frühquartette!), Hans Engels Beitrag »Mozarts Konzertwerke« (»Das Ideal einer höfischen Kunst überschneidet sich mit bürgerlich-volkstümlicher Lebensnähe«), Werner Dankkerts Ausführungen »Mozarts Menuettypen« (keine erschöpfende Darstellung!) und Karl Gustav Fellerers Vortrag »Mozarts Litaneien«, der bei Mozart einen wichtigen Schritt in der Richtung der Entwicklung zur sinfonisch durchkomponierten Litanei konstatiert. Von Interesse mit Rücksicht auf die Aufführungspraxis sind die Arbeiten Oskar Kauls (Zur Instrumentation Mozarts) und Rudolf Steglichs (Das Tempo als Problem der Mozartinterpretation). In den restlichen Aufsätzen werden Forschungsdetails erörtert und Fragen der Organisation wissenschaftlicher Arbeit behandelt. Ungern mißt man die durchaus nicht unwichtige Arbeit Gustav Beckings »Deutung Mozartscher Instrumentalsätze«, die für den Abdruck nicht zur Verfügung gestellt wurde. Nicht zu den eigentlichen Kongreßbeiträgen zählt die Untersuchung »Mozarts mütterliche Familie« von Erich Schenk, der auch als Herausgeber des Tagungsberichts zeichnet. Schenks Aufsatz fungiert gewissermaßen als Ersatz für den fehlenden Beckings. Er stellt einen Ausbau einer früher veröffentlichten Arbeit des gleichen Verfassers dar und geht auf gründliche Archivstudien zurück. Nach dem Gesagten bietet der vorliegende Kongreßbericht viel des Anregenden und erweist sich für den Mozartforscher als erwünschtes Hilfsmittel. *Roland Tenschert*

MUSIKALIEN

DIE SCHWEIZ DIE SINGT! Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach bei Zürich.

Die wissenschaftliche Durcharbeitung des weiten Problemes »Volkslied« ist erst in unserem Jahrhundert in Angriff genommen worden. Besonders unter der Führerschaft von John Meier und Hans Mersmann sind jene Ergebnisse gezeitigt worden, die ein Werk wie das vorliegende überhaupt erst möglich gemacht haben. So greift die schweizerische Volksliedforschung in jeder Beziehung auf die deutschen Arbeiten zurück. Allerdings ist in diesem Band der Gesichtskreis weitergezogen worden. Außer dem Volkslied wurden auch der nationale Chorgesang und das nationale Festspiel mitbetrachtet. Gerade das Festspiel ist ja eine der Schweiz eigentümliche Ausdrucks-

form künstlerisch-volklichen Gestaltungswillens. In Deutschland kennen wir sie leider nicht, oder wenigstens nicht mehr. Das schöne Beispiel der Schweiz sollte uns Mut machen, dieser großartigen Möglichkeit volklichen Zusammenschlusses mit Ernst nachzugehen. Auch der Chorgesang der Schweiz ist mit dem unseren innig verbunden. Dort kam man der Zelterschen Gründung um ein Jahr voraus und dazu noch auf einer breiteren demokratischeren Grundlage, wie es dem jahrhundertealten Staatsleben der Schweiz entsprach. Allerdings hat sich das vorliegende Werk nicht zur Aufgabe gemacht, neue bisher unbekannte Gebiete zu erforschen oder neue Forschungswege einzuschlagen. Es begnügt sich mit der Sammlung der bisherigen Erkenntnisse. Aber es erhebt sich zu einem ganz einzigartigen Rang durch seinen hervorragenden Bildschmuck. Wir müssen die Schweiz um diesen Prachtband beneiden, denn vielerlei wird in Deutschland noch lange Zeit die Herausgabe einer solchen bibliophilen Gabe unmöglich machen. Niemand wird diesen Band zur Seite legen, ohne aufs neue von Sehnsucht nach diesem unvergleichlichen Lande erfaßt zu werden. Aber daß die Schweiz einmal nicht mit ihren Naturwundern protzt, sondern stolz auf ihre kulturelle Verflochtenheit hinweisen kann — Kultur und Gesang bedingen sich gegenseitig — gerade das wird die Liebe zu unserem südlichen Nachbarn vollkommen machen.

Friedrich Herzfeld

HUGO DISTLER: *»Choralpassion«* und *»Christ, der du bist der helle Tag«*. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hugo Distler, ein Komponist von 1933, der vergangene Stile mit Virtuosität handhabt und sie zu neuem Leben zu erwecken sucht: Die »Choralpassion« ist nach dem Eingeständnis des Komponisten ein geistiges Kind der Schützschen a-cappella-Passion. Zwar läßt die musikalische Ausführung keinen Augenblick einen Zweifel aufkommen, in welchem Jahrhundert das Werk entstanden ist, jedoch ist die Assimilation mit dem Schützschen Passionsstil schlechtweg verblüffend (sie erstreckt sich bisweilen sogar auf ganz äußerliche Imitationen, wie etwa die barocke Betonung »er antwórtete ...«). Der immer wieder packenden Dramatik des Geschehens stehen als lyrischer Ausgleich prächtige Chorvariationen über den Choral »Jesu, deine Passion« gegenüber. Den Geist vergangener Jahrhunderte beschwört gleichfalls die »kleine geistliche Abendmusik für dreistimmigen Chor, zwei Geigen und Generalbaß: Christ, der du bist der helle Tag.« Die Klassifikation dieses Werkes sagt eigentlich schon alles über die Anlage des Ganzen, das jedoch einen bei weitem unbefriedigteren Eindruck hinterläßt als die Passion Distlers. Gerade wenn sie mit solcher nachtwandlerischen Sicherheit geübt wird, ist die widerspruchslose Übernahme eines alten Stils und die Anknüpfung an eine abgeschlossene Epoche eine große Gefahr: hierin sind solche Werke Ausdruck eines augenblicklichen Zugs der Zeit, dem man sich aber mit Macht entgegen stemmen sollte: »Rückwärts um jeden Preis, Wiedererweckung des Toten, Verschließen der Augen vor den Aufgaben der Gegenwart und vor dem Kommenden!«

Richard Petzoldt

KARL HASSE: *Opus 29, Suite für Violine und Klavier.* Verlag: Henri Litolff, Braunschweig.

Dieses Werk des bekannten Tübinger Universitätsmusikdirektors, die dritte Nummer der von Alfred Heuß herausgegebenen »Hausmusik der Zeit« ist in allen sechs Sätzen eine geschickte Nachahmung des Bachstils. Ständen alle Sätze auf der Höhe des zweiten, durch seine starke melodisches Erfindung sehr fesselnden, eines Andantino tranquillo, in dem der ständige Wechsel zwischen $^3/_8$- und $^2/_8$-Takt ganz natürlich sich vollzieht, so würde diese in technischer Hinsicht keineswegs sehr anspruchsvolle Suite sicherlich große Verbreitung finden. Sie wirkt aber etwas ermüdend, wenngleich der zweitbeste Satz, das Finale, dank seiner Frische für den Tonsetzer wieder recht einnimmt. Man verlangt nach mehr Eigenart. Die ersten fünf Noten des schön beginnenden, später aber ziemlich im Sande verlaufenden vierten Satzes (Andante molto e religioso) decken sich mit dem Anfang des langsamen Satzes des zweiten Brahmsschen Klavierkonzerts; ganz regerisch wirkt der Schluß des fünften. *Wilhelm Altmann*

HAUSMUSIK DER ZEIT. Heft 2, 4 und 5. Verlag: Henri Litolff, Braunschweig.

Darüber, was man unter Hausmusik verstehen will, scheint eine Einigung nicht leicht oder vielleicht auch gar nicht möglich zu sein. Ich erinnere nur daran, daß die Werke, die für eine Hausmusikaufführung auf dem Dortmunder Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins (1933) ausgewählt waren, fast allgemein als ungeeignet abgelehnt worden sind. (Vgl. auch unsere Zeitschrift Juli 1933,

S. 768 und 786.) Sehr verdienstvoll ist es jedenfalls, daß der Verlag Litolff ein Preisausschreiben für Hausmusik der Zeit erlassen hat, für die in erster Linie Ausdruck seelischen Lebens, beseelte Form gefordert worden ist. Jetzt liegen die ersten Ergebnisse dieses Preisausschreibens vor, für das ein großer Apparat von Beurteilern in Bewegung gesetzt worden ist. Herausgeber dieser Sammlung zeitgenössischen Musiziergutes für häusliches Zusammenspiel ist Dr. *Alfred Heuß*, einer der aufrichtigsten unter den wahrhaft deutsch gesinnten Musikern. In seinem Vorwort sagt er mit Recht, daß das, was neuerdings an alter Musik herausgegeben worden ist, oft getrost dem Schlafe in den Bibliotheken hätte überlassen werden können und an Wert erheblich manchem neuzeitlichen Werke nachsteht. Sehr verdienstlich ist auch, daß in dieser Sammlung auch die Blasinstrumente wieder berücksichtigt werden. Hoffentlich stiftet sie Segen und belebt vor allem die Hausmusik. Aber einige Bedenken gegen die Auswahl vermag auch ich nicht zurückzustellen, so sympathisch ich auch dem ganzen Unternehmen gegenüberstehe. Heft 2 bringt einen »*kuriosen Kaffeeklatsch*« für Klavier, Violine, Flöte (oder zweite Violine) und Viola (oder Klarinette) von *Hans Weiß*, op.32, der darin den Bachschen Stil ganz geschickt nachahmt, doch dessen Humor kaum erreicht. Der erste Satz betitelt das Café, verwendet nur das Klavier, und zwar zu einem fugierten Satz über c, a, f, e. Der zweite Satz ist eine Invention im doppelten Kontrapunkt nur für Violine und Bratsche, »Affe und Schaf im Zwiegespräch«. Wer denkt da nicht gleich an Regers berüchtigte Sonate op. 72? Satz 3 ist eine Invention im dreifachen Kontrapunkt für Flöte, Violine und Viola, betitelt »Hase mischt sich in die Unterhaltung«, wobei das S in Hase durch dis bzw. es wiedergegeben ist. Im 4. Satz kommen endlich die vier Instrumente zusammen (»Der Kaffee wird aufgetragen«) in einer Fuge aus vier Themen und einem beibehaltenen Kontrapunkt, die besonders hübsch gearbeitet ist und auch gut klingt. Offenbar will dieses kleine Opus nur als ein musikalischer Spaß beurteilt sein. — Weit wertvoller, wirklich auch dem Gemüt etwas gebend, ist Nr. 4, *Ernst Reinsteins* op. 31, *Musik* für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier, bestehend aus einem recht fließenden Satze, in dem ganz ungezwungen $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt miteinander abwechseln, und aus zwölf recht abwechslungsreichen, auch gut klingenden Veränderungen über eine achttaktige Chaconne; kurz dieses Werk ist recht empfehlenswert und wird den Spielern, denen dankbare, keineswegs schwierige Aufgaben gestellt sind, auch wirklich Freude bereiten. Ob letzteres auch bei Heft 5, der *Partita* für Flöte und Klavier von *Hans Joachim Therstappen*, op. 6, der Fall sein wird, ist mir zweifelhaft. Diese Suite ist eine Imitation der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, doch in der Harmonik reichlich modern. Der erste Satz beginnt ganz ansprechend mit einer kanonisch gearbeiteten Pavane, ist aber in dem daran sich schließenden Andantino lusignando zu erfindungsarm. Der zweite Satz ist eine kurze keineswegs immer melodisch ansprechende Sarabande, der dritte und letzte eine meist recht annehmbare Giga.

Wilhelm Altmann

LIBER ORGANI, ALTFRANZÖSISCHE ORGELMEISTER. Verlag: Schotts Söhne, Mainz.

KARL HOYER: *Kanonische Variationen und Fuge über den Choral »Nun bitten wir den heiligen Geist«*, op. 44. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

KARL HOYER: *Toccata und Fuge für Orgel*, op. 46. Verlag: Tortius, Leipzig.

GÜNTHER RAPHAEL: *Introduktion und Chaconne cis-moll für Orgel*, op. 27, Nr. 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

PAUL KICKSTAT: *Choralvorspiele*, Band II. Verlag: Kallmeyer, Wolfenbüttel.

GÜNTHER RAMIN: *Das Organistenamt (Choralvorspiele)*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

HEINRICH WEBER: *Passacaglia e-moll für Orgel*, op. 8. Kirchenmusikverlag: Schwann, Düsseldorf.

JOS. ED. PLONER: »*Media vita in morte sumus*«, *Invocation*, *Passacaglia*, *Fuga brevis et Coda*, op. 32. Musikverlag: Haßlwanter, Köln a. Rh.

HUGO HERRMANN: *Zweites Orgelkonzert für Orgel allein*, op. 37. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Der Leiter der Orgelklasse am Musikseminar der Stadt Freiburg i. Br., Ernst Käller, hat in verdienstvoller Weise aus den »Archives des maitres de l'orgue« von Guilmant-Pirro altfranzösische Orgelmeister (Titelouze, Couperin, Lebègue, Marchand u. a.) ausgewählt und sie durch Neuausgaben der Allgemeinheit zugänglicher gemacht. Karl Hoyer beweist in der kanonischen Bearbeitung des Chorals »Nun bitten wir den heiligen Geist« fraglos großes

Geschick. Trotzdem wird man der Komposition nicht recht froh. Der alte einfache Choral ist ja schöner als alle Bearbeitungen, die manchmal doch sehr ins Sentimentale abschweifen. Trotz allen polyphonen Könnens scheint die stilgerechte Choralbearbeitung nicht eigentlich das Gebiet des Komponisten zu sein. Dagegen ist sein Opus 46, eine Tokkata und Fuge, von Problemen unbelastet und ein musikantisch sehr wirksames Stück. Musikalisch tiefer ist Günther Raphael in seiner Introduktion und Chaconne, einem wertvollen Werk, das in seiner herben Art sich wiederum nicht jedem Hörer zugleich erschließen wird. Paul Kickstats einfache Choralvorspiele sind für den liturgischen Gebrauch geschrieben. Sie werden im Gottesdienst, in ihrer Schlichtheit jeden Hörer erfreuen, ebenso wie die durch Günther Ramin in seiner Sammlung »Das Organistenamt« zusammengetragenen Vorspiele von Klassikern der Choralbearbeitung (Scheidt, Böhm, Buxtehude, Bach, J. G. Walther), die durch mehr oder minder gelungene Arbeiten jüngerer und lebender Autoren ergänzt werden. Heinrich Webers Passacaglia in e-moll ist ein solide geformtes Werk ohne besonderes Profil, wie auch Ploners Introduktion, Passacaglia, Fuga brevis et Coda »Media vita in morte sumus« in ihrer Faktur mehr geschickt als originell genannt werden muß. Die Quarten- und Quintenparallelen dieses Stückes erscheinen als Kompositionsmittel doch reichlich abgebraucht. Ein wenig erfreuliches Opus ist das 2. Orgelkonzert von Hugo Herrmann. Die musikalische Substanz ist nur gering und die Bezeichnung Orgel*konzert* reichlich anspruchsvoll. Ich glaube nicht, daß Kompositionen dieser mißtönigen Richtung auf der Orgel jemals ernsthaft mitzählen werden. *Fritz Heitmann*

ARTHUR SCHMIDT: *Meine Blockflötenlieder.* Verlag: Trowitzsch & Sohn, Berlin.
HEINRICH SCHERRER: *Blockflötenschule.* Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig.
— *Vortrags- und Unterhaltungsmusik für Blockflöte.* Daselbst.
KARL GOFFERJE: *Die Blockflöte,* I. Teil. Verlag: G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Die Blockflötenbewegung breitet sich immer mehr aus. Längst schon hat sie weite Kreise auch jenseits der Jugendbewegung gezogen. Es ist natürlich und erfreulich, daß außer dem Aufstöbern von geeigneter Literatur das zunächst von Mund zu Mund weiter gegebene Wissen über Herkunft und Gebrauch der Blockflöten nun in ernsten Schulen nieder gelegt wird. Das Heft von Schmidt verzichtet allerdings auf eine Lehranweisung für dieses alte und doch so neue Instrument und beschränkt sich auf die Herausgabe schöner alter Lieder. Es ist erfreulich, daß dabei ausnahmslos Originalsätze berücksichtigt wurden. Dem alten Lautenmeister Scherrer ist man vor allem für seine prächtige Einführung über Abstammung und Geschichte der Blockflöte dankbar. Die heiklen Fragen der Stimmung, die bedauerlicherweise gerade bei diesem Volksinstrument einen chaotischen Eindruck bieten, werden so klar, übersichtlich und für den Laien so verständlich als irgend möglich auseinandergesetzt. Unter dem Notenmaterial findet man außer einigen alten Volksliedern, die meist aus dem Zupfgeigenhansl stammen, eine Reihe eigener Tonstücke, die beweisen, daß die Blockflöte auch zum rein instrumentalen Musizieren vorzüglich geeignet ist. Freilich ist hier — Scherrers ganzer Einstellung entsprechend — eine gewisse artistische Note nicht zu überhören. Die Behauptung Gofferjes, daß die Blockflöte ein ernst zu nehmendes Instrument sei, *obwohl* sie bereits zu einem Kinderinstrument geworden sei, wird man wohl ein wenig seltsam finden. Dagegen erfreut die Verknüpfung mit der Tonika-Do-Methode. Da Gofferje außerdem noch eine Griffschrift einarbeitet, werden bei den jungen Laienspielern nicht weniger als drei Arten der Notierung vorausgesetzt: Griff-Stufen und Notenschrift. Sollte das nicht ein wenig zu viel des Guten sein? Aber im ganzen ist es Gofferje am reinsten gelungen, dem erfreulich-gesunden Geist der Blockflötenbewegung in Wort und Beispiel Niederschlag zu geben.
Friedrich Herzfeld

WERNER WEHRLI: *Auf zum Mond.* Eine lustige Oper zum Gemeinschaftsspiel für Kinder und Große, op. 33. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Das Textbuch verwendet einen aktuellen Vorwurf: einen Mondflug der Kleinen, dessen Durchführung Professor Piccard persönlich und andere Erwachsene vorbereiten helfen bzw. zu vereiteln versuchen.

Die frische, fröhliche, unbeschwerte Musik des Schweizers ist uneinheitlich. An manchen Stellen wagnert es sehr. Dann gibt es wieder Teile, die stilistisch extrem zu ihnen sind und absolut »modern« sein wollen. Doch kommt es dabei nur zu einer äußerlichen Modernität, ein innerlich Zwingendes und Unwiderlegbares ist

an diesen musikalischen Sprachstellen nicht vorhanden. Manche überleitende Takte (des Klavierauszuges) klingen gar nicht gut. Überhaupt ist die Logik der oftmals gesuchten Harmonik nicht immer einleuchtend. Wo im Harmonischen neuere Prinzipien verfolgt werden, scheint unscharf gehört worden zu sein. Im ganzen und großen aber ist das abwechslungsreiche Werk — verglichen mit ähnlichen zeitgenössischen — eine Bereicherung seiner Literaturspezies.

Otto A. Baumann

PAUL KRÜGER: *Romanze für Violine und Orgel.* Verlag: Steingräber, Leipzig. Dankbar, nicht gerade leicht, geschmackvoll, wenn auch nicht eben berückend in der Erfindung. *Wilhelm Altmann*

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

VOM VOLKSGESANG ZUM KAMPFLIED UNSERER TAGE

Von HANS HEINZ KÖNIG

Die Musik wurzelt im Gesang. Die uns naturgegebene Stimme ist das uns angeborene Instrument, aus dem sich alles andere erst entwickeln mußte. Der Gesang ist der unmittelbarste Ausdruck, der lebendigste Zeuge für den Geist eines Volkes. Volksmusik ist zunächst Vokalmusik, nämlich Gesang, der rein und ungetrübt aus der eigenen Art, aus dem Leben geboren wird. So entsteht das Volkslied. Persönlichkeit dürfen wir in ihm nicht suchen, denn es ist nur selten Ausdruck des Persönlichen, fast immer des Zeitgebundenen, Typischen.

Ein einzelner mitten aus dem Volke singt, was alle fühlen, die Gesamtheit eignet sich das Lied an und der Finder von Melodie und Text taucht wieder im Volke unter. Das deutsche Lied ist von jeher gepflegt worden, und wir können stolz sein, wenn wir den Reichtum unserer Volksmusik überblicken. Das Volk musiziert am liebsten in der Form, daß eine Stimme vorsingt und dann der Chor einfällt oder etwa den Kehrreim wiederholt.

Diese Art zu singen scheint auch die älteste zu sein, denn schon in dem zeitgenössischen Siegeslied auf Ludwig den Jüngeren, als er 80 n. Chr. die Normannen schlug, wird uns erzählt: »Der König ritt kühn, sang ein heilig Lied, und alle zusammen sangen: »Kyrie eleison! Der Sang war gesungen, der Streit war begonnen.«

Aber von all den Liedern bis etwa zum Anfang des 13. Jahrhunderts sind uns leider nur die Verse bekannt, und wir wissen von ihrer musikalischen Gestaltung nichts. Die Chronisten berichten uns nur, daß zum Beispiel unter Karl dem Großen schöne und eigenartige Melodien zu allen Gelegenheiten gesungen wurden: Lieder, die man nachts auf den Gräbern teurer Verstorbener sang, um ihre Seelen aus den Klauen des Teufels zu befreien; Lob-, Ehren- und Schlachtlieder, aber auch Liebes- und Spottlieder, die in der Nähe von Kirchen nicht gesungen werden durften.

In der Stille der Klöster Frankens und am Niederrhein entfaltete sich seit den Tagen Karls des Großen bis in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts hinein eine musikalische Gelehrsamkeit, die die überlieferte, antike Musiklehre zu ergründen versuchte. So fand man einen Bericht des irländischen Gelehrten Scotus Erigena etwa aus dem Jahre 850, daß bereits um diese Zeit mehrstimmiges Singen bei nordischen Völkern heimisch gewesen sei. Das führte zu der bestehenden Hypothese, daß Heimat und Ursprung der Mehrstimmigkeit überhaupt in germanischen Liedern zu suchen seien. In der Tat haben die Völker germanischer Rasse später vor anderen entscheidend in die Entwicklung der mehrstimmigen Musik eingegriffen. Während aber die gelehrte Geistlichkeit wissenschaftlich ergründete, trugen die *»fahrenden Leute«*, jene für das Mittelalter so charakteristischen, unsteten Gesellen, ihre Gesänge durchs Land. Natürlich verdanken wir diesem seltsamen Völkchen nicht jene herrlichen Volkslieder der damaligen Zeit, aber sie verbreiteten dieses Heimatgut und belebten durch Variationen der Rhythmik manches Motiv. Gottlob enthalten sich diese Volkssänger, trotzdem man ihnen den bürgerlichen Rechtsschutz nicht zubilligte, einer unheilvollen Zentralisation ihrer Kräfte, sondern behalten eine gesunde Bewegungsfreiheit. So gingen aus ihrem Schoß viele unserer besten Sänger und Liederdichter des Mittelalters hervor. Nithart von Reuental, Ulrich von Lichtenstein, Walter von der Vogelweide waren ritterlichen Geblüts,

trieben aber wie die »varenden lüte« ihr Gewerbe als Dichter und Sänger.

Den Minnesängern folgen zeitlich die Meistersinger. Es ist jener Zeitpunkt, da das höfisch-ritterliche Leben sich verflüchtigt, und in den Reichsstädten des deutschen Südens überall ein kräftiges Bürgertum heranwächst. Die fahrenden, oft heimatlosen Minnesänger werden von den seßhaften Meistersingerzünften abgelöst.

Und jetzt, mit Beginn des 15. Jahrhunderts, vollzieht sich eine bedeutsame Wendung: das bisher einstimmig überlieferte deutsche Lied wird allmählich zum streng mensurierten mehrstimmigen Gesang, zum »cantus firmus«. Aus den Händen des Volkssängers übernimmt der fachmännisch gebildete Kontrapunktist das deutsche Lied.

Und so drängt der Meistergesang trotz all seiner Schönheit das Volkslied stark in den Hintergrund. Aber das Volk beginnt, sich zu wehren, ihm sagen schlichte Lieder mehr als die kompliziertesten Gebilde. Auch beginnt man, der musikalischen Aufzeichnung des Liedes Beachtung zu schenken und diese nicht wie bisher der mündlichen Überlieferung zu überlassen. Man zeichnete Melodien auf, und so finden wir z. B. in dem Lochheimer Liederbuch, das um die Mitte des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde, herrliche Melodien, die teilweise zweifellos viel früheren Ursprungs sind. Die vorhandenen Lieder wurden nun durch die Landsknechte außerordentlich bereichert.

Ein treuer Spiegel der Zeit sind uns diese zahlreichen Aufzeichnungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; das ganze Sinnen und Denken, alle Lebensverhältnisse kommen zum Ausdruck; was das Jahr bringt im Wechsel der Zeiten, das wird gefühlsmäßig erfaßt und gesungen.

Gottesdienstliche Lieder bezeugen die unlösliche Verbundenheit unserer Vorfahren mit Gott, und daß die Reformation den religiösen Volksgesang weiter entwickelte, ist selbstverständlich. Aber man übersieht allzu leicht eins: das protestantische Kirchenlied wird nicht vom Pfarrer, sondern von der ganzen Gemeinde gesungen. Man sollte diese Kirchenlieder nicht »Choräle« nennen, denn sie stellen etwas ganz anderes dar, als etwa der gregorianische Choralgesang der katholischen Kirche. Dort Tradition, hier unmittelbarster Ausdruck des Volkslebens. Die Blüte der protestantischen Kirchengesanges ist vor allem Luther selbst zu verdanken. Es ist zwar bis heute nicht einwandfrei nachzuweisen, ob er auch Dichterkomponist war; vielleicht ist die gewaltige Melodie »Ein feste Burg ist unser Gott« von ihm erfunden. Sicherlich aber war der große Reformator mehr als nur ein begeisterter, auch ein fachmännisch geschulter Musiker. Eine ganze Reihe protestantischer Lieder ist nachweisbar weltlichen Ursprungs. Das ergreifende »O Haupt voll Blut und Wunden« singen wir nach der Melodie eines alten Liebesliedes: »Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart«, oder »Wie schön leuchtet der Morgenstern« nach dem weltlichen »Wie schön leuchten die Äuglein der Schönen und der Zarten mein«.

Zur Revolution auf musikalischem Gebiete wird die Entstehung der Oper am Ende des 16. Jahrhunderts, als Frucht der Renaissance in Florenz. Die Gewalt ihrer Wirkung und die Weite der durch sie eröffneten Möglichkeiten erschütterten die ganze Welt. Die Zeit für die deutsche Oper aber war noch nicht gekommen. Ihre Anfänge unterliegen noch vollständig dem fremdländischen Einfluß. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts können wir diesem mit dem deutschen Singspiel etwas Eigenes entgegenstellen.

Es fußt auf der einzig möglichen Grundlage: *dem deutschen Liede.* Immer wieder finden wir in ihm unser eigentliches nationales Erbgut. Nun war aber im Laufe des 17. Jahrhunderts im notwendigen Zusammenhang mit dem Niedergang des Deutschtums das Lied verkümmert. Jetzt lebte es wieder auf. Die ersten erneuten Versuche mißlangen. Ein Ideal erkennen und ehrlich erstreben, heißt noch nicht, es restlos verwirklichen. Erst im Jahre 1766 schuf Johann Adam Hiller die Form für die neue Gestaltung. Vor allem ist es aber Herder, der besonderen Einfluß durch seinen erneuten Hinweis auf die Volkspoesie gewinnt. Er ist es auch, der zum ersten Male den Ausdruck »Volkslied« prägt. Es ist sein grundlegendes Verdienst, gleich von vornherein die Sangbarkeit als ein wesentliches Merkmal des Volksliedes gefühlt und festgestellt zu haben. Aus der Zeit, als die Franzosen Straßburg geraubt hatten, stammt auch jenes noch immer durch Deutschland klingende Soldatenlied: »O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt — darinnen liegt begraben so manicher Soldat.«

Vom 18. bis ins 19. Jahrhundert führt uns nun das Dreigestirn: *Haydn, Mozart, Beethoven,* und für die Literatur: *Goethe.* Mit ihnen erfährt das Volkslied einen künstlerischen Höhepunkt,

denn ihre Kunst ist so im Volke verwurzelt, daß die künstlerische Leistung wieder zum Gemeingut wird. Haydns Lieder sind so ziemlich vergessen — aber eins gehört in seiner ungeheuren Machtfülle uns allen: es ist die künstlerisch vollendete, aber volksmäßig schlichte Melodie, nach der wir Hoffmann von Fallersleben 1841 gedichtete Worte singen: »*Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt.*« Hier haben wir das schlagendste Beispiel, daß Kunstmusik und Volksmusik im Grunde eins sind. Welcher Reichtum von Liedern ist aus dieser Zeit auf uns gekommen — sind wir uns dessen bewußt, daß fast alle heute gesungenen Volkslieder aus dieser durch die Befreiungskriege aufgewühlten Zeit stammen? Neben den genannten Klassikern schaffen Schulz, Zelter, Silcher und zahlreiche andere Liedmelodie über Liedmelodie. Um nun einige zu nennen: Schubert: »Am Brunnen vor dem Tore«; Mozart: »Ihren Schäfer zu erwarten«; »Üb immer Treu und Redlichkeit«; Silcher: »Ännchen von Tharau«; »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten«; »Morgen muß ich fort von hier«. Viele andere Volksweisen, von denen uns die Komponisten nicht mehr bekannt sind, wie »Du, du liegst mir im Herzen«, »Es zogen drei Burschen« usw., alle diese Lieder schenkte uns dieses Zeitalter. Und welche Fülle von Soldatenliedern, die wir ebenfalls noch heute singen: »Was blasen die Trompeten«; »Muß i denn«; »Morgenrot, Morgenrot«; »Ich hab' mich ergeben«, »Ich hatt' einen Kameraden«. Diese Zeit ging aufrecht unter ihrer Last.

Aus einer ganz andern Welt muten uns die Lieder der musikalischen Romantiker *Schubert* und *Schumann* an. Schuberts Lieder sind die Schöpfertaten eines Genies, aber auch eines innigen, verträumten Wesens. Seine Strophenlieder, beispielsweise Goethes »Heideröslein«, sind uns kostbarste Volkslieder geworden.

Der Schöpfreichtum dieser Epoche war nicht zu überbieten. Das Volk lebte von diesem Besitz, ohne ihn zu mehren. Die geistige Entwicklung des allgemeinen Durchschnitts, die Möglichkeit, Kunstlieder zu erfassen — etwa Robert Franz, Brahms, die doch schon musikalische Anforderungen stellen — läßt die produktiven Kräfte des Volkes erlahmen. Im deutschen Kriegs- und Soldatenlied zeigte sich wenig schöpferische Kraft. Selbst das gewaltige Erleben des Weltkrieges hat uns fast keine neuen Lieder gebracht. Es sind nur vereinzelte Perlen, die den Weg zum Herzen des Volkes fanden.

Erst der jüngste Aufbruch des Volkes in unseren Tagen drängte die Jugend zu neuen Liedern. Der Kampf auf der Straße, die Freiheitsbewegung, die Trauer um den gefallenen Mitkämpfer, aber auch der Wille zur Propaganda sind Ursprung und Sinn dieser Kampflieder. Dieser Wunsch der kämpferischen Jugend, durch Marsch- und Kampflieder auf die breite Masse zu wirken, ging auf Hitlers These zurück: »Die Propaganda ist in Inhalt und Form auf die breite Masse anzusetzen, und ihre Richtigkeit ist ausschließlich zu messen an ihrem wirksamen Erfolg.«

Was aber packt den Deutschen schneller und sicherer an seinem Gefühl als Musik? Es ist bekannt, daß das Kampflied »Volk ans Gewehr« aus einem alten Volkslied entstanden ist. Hier liegt eine Aufgabe unserer Tage: Laßt uns wieder wertvolles Eigenes schaffen. Das echte Volkslied darf nicht verkümmern! Gewaltig groß und tiefinnerlich, das ist es, wovon unser Volk von jeher sang; die ungebändigte Kraft muß sich wieder mit der Innigkeit paaren, wenn wir neue Volkslieder schaffen wollen.

(Rhein- und Ruhr-Zeitung 3. 9. 33)

EUGEN D'ALBERTS NACHLASS

Die Schweiz war für *Eugen d'Albert* in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens die Zufluchts- und Erholungsstätte, in die er sich nach seinen Konzertreisen immer wieder zurückzog, um neue Kräfte zu sammeln für sein musikalisches Schaffen. Sein plötzlicher Tod in Riga, wo er die Lösung von einer ihn hemmenden Ehe betrieb, war nicht ohne Tragik. Die Frage des Nachlasses und seiner testamentarischen Verwendung wurde in diesen Tagen aufgehellt durch die Liquidation seiner großen Musikbibliothek, die in *Zürich* zur Versteigerung gelangen soll. Diese Bibliothek ist aber nicht mehr vollständig, denn wichtige Stücke wurden nach dem letzten Willen d'Alberts seinen zahlreichen Frauen und Kindern als Erinnerungsexemplare übergeben. Sein eigenes kompositorisches Werk ist nur schwach vertreten, weil die Berliner Staatsbibliothek laut testamentarischer Verfügung sämtliche Partiturmanuskripte erhielt. Für die Kenntnis und Wertung der Persönlichkeit d'Alberts ist die Bibliothek eine authentische Quelle. Klavier und Oper beherrschten sein Künstlerleben. In fünf Sammelbänden hat er sein »Repertoire« zusammengetragen. Am 8. Oktober 1889 hatte er in Eisenach das Verzeichnis begonnen. Der

erste Band enthält u. a. Beethovens »Eroica-Variationen, Chopins Nocturne in H-dur und »Berceuse«, Brahms' d-moll-Konzert, Schuberts Impromptus op. 90 in der Ausgabe Liszts und Rubinsteins Es-dur-Klavierkonzert, das verschiedene Striche aufweist. Im zweiten Band fallen Bachs Chromatische Fantasie und Fuge in der Einrichtung Bülows, Beethovens op. 111, Schuberts »Wanderphantasie«, viele Stücke Schumanns und Liszts, Rhapsodien von Brahms und d'Alberts op. 1, eine Klavier-Suite, auf. Der dritte Band enthält eine Chopin-Auswahl. Der vierte Band umfaßt Chopin und Beethoven, während im Schlußband Beethovens Sonaten in Es-dur, As-dur und die Waldsteinsonate, Chopin und Rubinstein enthalten sind. Beethovens letzte Sonate, die den zweiten Band eröffnet, zeigt zahlreiche Vortragsbezeichnungen von der Hand d'Alberts, der hier offenbar den Grundstein seiner späteren Ausgaben sämtlicher Klaviersonaten Beethovens legte. Man ist erstaunt über die Fülle und Reichhaltigkeit des Repertoires, das alle Standardwerke der Klavierliteratur aufweist. Von den ersten Anfängen an hat d'Albert in erster Linie den Meisterwerken eines Beethoven, Schumann, Chopin und Brahms gedient.

Beethovens Klavierwerke sind in der Bibliothek außerdem in einer vollständigen Gesamtausgabe vorhanden. Die Romantiker sind nur in Einzelstücken vertreten, während die virtuosen Bearbeitungen eines Liszt und Tausig, deren Spielform heute überwunden ist, fast ohne Ausnahme als Symbol jener Zeit erhalten geblieben sind. Ein besonders wertvolles Notenblatt der Sammlung ist das prachtvoll erhaltene Exemplar einer Ungarischen Rhapsodie von Liszt, das einst von *Hans von Bülow* an den »hochbewunderten jungen Meister« gesandt wurde mit den Worten: »Ich hatte das Bedürfnis, diese Rhapsodien in die würdigsten Hände zu spielen, in die desjenigen Cembalisten, in welchem sozusagen der Extrakt Lisztscher Genialität in seiner schlackenfreiesten Idealität weiter lebt und wirkt.« Nicht weniger wertvoll ist die Transkriptionsskizze *Liszts* über den Gralsritterzug aus Wagners »Parsifal«, die zu veröffentlichen der Verlag Schott im Jahre 1882 ablehnte, worauf Liszt seinen achtzehnjährigen Schüler d'Albert mit der Erledigung des Streitfalles betraute. Auch d'Alberts handschriftliche Orchesterpartitur seiner zweiten Oper »*Ghismonda*« ist im Nachlaß verblieben. Kaum abzumessen ist die Zahl der Klavierauszüge von Opern, bei denen man auf manchen Komponisten stößt (Weißheimer, Draesecke), dessen Name heute schon längst vergessen oder verschollen ist, sprechendes Zeugnis für die Vergänglichkeit allen Schaffens. Man braucht kein Prophet zu sein, um d'Albert nur für seine Oper »Tiefland« ein längeres Dasein in der Erinnerung der kommenden Generationen vorauszusagen.

(Berliner Börsen-Zeitung 29. 8. 33)

VERARMUNG DES DEUTSCHEN MUSIKLEBENS?

Von OTTO ALBERT SCHNEIDER

Not lehrt beten. Dieses Wort kommt uns in den Sinn, wenn wir in die jüngste Vergangenheit zurückschauen. Die Erkenntnis ist da, daß wir in den guten Tagen vor dem großen Krieg und leider auch noch nach ihm nicht nur materiell, sondern auch im geistigen, künstlerischen Genießen, an überreichlichen Zugeständnissen an eine Produktion und Reproduktion, die häufig mehr üppig als tief, mehr äußerlich ausschweifend als seelisch konzentriert war, zuviel getan haben. Daß alle diese Ausstellungen, Konzerte, Theaterveranstaltungen oft genug weniger von wahrhaftem Kulturbedürfnis getragen waren, als von der Sucht nach bequemer Unterhaltung (beim Publikum), nach Förderung eitler und gewinnsüchtiger Instinkte (bei den Künstlern und den hinter ihnen stehenden Behörden und privaten Unternehmern). Nun werden solche Motive äußerer Art nie ganz ausgeschaltet werden können, auch nicht aus dem künstlerischen »Betrieb«, wenn dieses häßliche Wort, das leider zeitgemäß geworden ist, noch einmal gebraucht werden darf. Aber sie traten in der Epoche, die nun hinter uns liegt, mit einer dem kulturbewußten Menschen geradezu peinlichen Aufdringlichkeit in den Vordergrund.

Nun kann die Kunst ebensowenig wie das Leben, dessen farbiger Abglanz sie sein soll, in überliefertem Ausdruck erstarren. Auch sie ist ewiges Werden, steter Fluß. Sie bricht gelegentlich nach den Seiten aus in wildem Strömen, das dann doch wieder zurückfindet in das natürliche Bett. Solcher Überschwang ist dann häufig als »richtunggebend« erkannt, verkannt worden, wurde sogar offiziell legitimiert, ein Vorgang, der naturgemäß die Masse der Laien verwirren, an der Kunst und ihren gegenwärtigen Trägern irre machen mußte. So kehrten viele dem öffentlichen Kunstgetriebe den Rücken, befremdet von artistischer Unnatur, zu der sie ein geistiges Verhält-

nis nicht zu finden vermochten, angewidert anderseits von einer sensationell übersteigerten Aufmachung, die selbst die edelsten Schöpfungen unserer Großen für ihre eitlen Zwecke zu entstellen sich nicht scheute. Erlebten wir doch, wie ein Max Reinhardt die Oper »Hoffmanns Erzählungen« zu einer plump aufgedonnerten Revue verzerrte, Schuberts edle Weisen wurden der Operette zur feilen Beute, Dichtung, Musik und Bildnerei mußten sich von geltungsbedürftigen und spekulativen Pseudopriestern vergewaltigen lassen. Und ein im Überfluß, Scheinüberfluß, seiner besten Instinkte verlustig gegangenes Publikum ließ sich solchen Mißbrauch gefallen, verherrlichte ihn gar in kritiklosem Rausch!

Jetzt ist der für so viele gefährliche Überfluß weggefallen, ein damals aus dem Vollen schöpfendes Volk, das eben aus solchem materiellen Wohlergehen heraus innerlich verarmen mußte, sieht sich plötzlich auf einen »Notetat« angewiesen. Ein Umschwung, der zunächst bitter empfunden wird, der lautes Klagen, ja Verzweifeln am Weiterleben der Kunst im Gefolge hat. Hier möchten wir nun den Pessimisten zurufen: Die verschwenderisch ausgestattete Kunstübung hat uns geistig nicht empor entwickelt; sie trug den Verfall schon in sich. Nietzsche sah ihn ja mit unerhört genialer Prophetie vor langen Jahrzehnten voraus! *Vereinfachung* soll und wird uns jetzt zur *Verinnerlichung* vorbereiten. Es war immer ein Zeichen sinkender Kunst, wenn die Wirkung im Massenhaften, sinnenhaft Blendenden gesucht wurde. Wir hatten unsere Orchester monströs vergrößert zu Instrumentalkörpern, wie sie früher einzig für Festspiele zur Verfügung standen, man trieb in den Opernhäusern einen szenischen Aufwand, der das Wesentliche, die seelische Durchbildung einer Schöpfung oft genug erschlug. Ebenso wurde das Museums- und Ausstellungswesen im Wettkampf der Städte, ihrer Behörden, auch der Künstlergruppen, in einer Weise gesteigert, die schließlich Übersättigung zeitigte. Überall mehr Dienst am Geltungsbedürfnis als an der Kultur! Beim einzelnen wie im ganzen. Jedoch gerade unser kultureller Aufbau wird am ehesten begonnen werden können, wenn die Einsicht Allgemeingut geworden ist, daß gerade geistige Werte auch mit begrenzten Mitteln durchzusetzen sind, daß Not zu tiefster Besinnung zu strengster Zusammenfassung der seelischen Kräfte zwingt, um es volkstümlich zu sagen: erfinderisch macht!

Schon kann man beobachten, wie die *Hausmusik* wieder geübt wird von Menschen, denen der vielfach recht veräußerlichte Konzertbetrieb und das mechanisierte Tönen auf die Nerven ging. Schon bilden sich um von innen heraus schaffende, nachschaffende Künstler und Künstlergruppen kleine Gemeinden, die aus einem auf eigene Erlebnisfähigkeit gegründeten Streben das Alte in echter Gestalt, das Neue mit entsprechend empfänglichen, gesund prüfenden Sinnen suchen. Die ebensogut wissen, daß die Kunst nicht still steht, daß es keine Entwicklung gibt, die nicht auf irgendeiner Tradition stünde. Nie ging es den falschen Propheten besser als in einer Zeit der Verwirrung der Köpfe, des irrsinnigen Tanzes um das goldene Kalb. Dieser Abschnitt unserer Geschichte ist abgeschlossen. Das harte Gebot wirtschaftlicher Notwendigkeit machte überspannten zivilisatorischen (nicht Kultur-) Forderungen ein Ende.

Aber gerade aus der Kargheit der Mittel, die es sinnvoll zu verteilen und zu verwalten gilt, kann eine wahrhaft bewußte Arbeit uns das neue künstlerische Gesicht, kann überlegene Zusammenfassung der Geister eine das Volk durchdringende, zu geistiger Freiheit im edelsten Sinne erhöhende Kultur schaffen! Der Weg zu diesem Ziel ist lang und schwer. Aber wir sind aus nicht minder dumpfen Zusammenbruch wieder auferstanden, sind ein Volk, das sich immer neu gebiert. Gegen die Überfütterung mit im Grunde leeren Sensationen begann sich der noch immer gesunde Instinkt der Nation mehr oder weniger bewußt zu wehren. Somit hat die Spekulation auf solche äußerliche Betäubungsmittel rascher abgewirtschaftet, als uns in jüngster Vergangenheit noch denkbar erschien.

Aus größter materieller Not ist endlich die Rettung deutscher Geisteskultur vor dem Verelenden erwachsen. Es ist, als hätten wir durch diese schwerste der Prüfungen hindurch gemußt, um zur Besinnung auf unsere besten Anlagen zu kommen. Ist das Ziel erreicht, blüht neben dem Zivilisationsschutt die deutsche Seele wieder auf, so war kein Opfer zu groß um solchen Erfolges willen: *durch Vereinfachung zur Verinnerlichung.*

(Frankfurter Volksblatt 1. 9. 33)

NORDISCHE MUSIK

Von HENNING RECHNITZER-MÖLLER

Der Begriff »Norden« in dem hier gebrauchten Sinne umfaßt die fünf Staaten *Island*, *Norwegen*, *Dänemark*, *Schweden* und *Finnland*.

Rein nordisch sind aber nur die vier erstgenannten, denn die Finnen gehören ja größtenteils der mongolischen Rasse an, ebenso wie die Magyaren in Ungarn. Beide Völker haben aber die charakteristischen mongolischen Rassemerkmale schon längst verloren, und durch die schwedische Kultur aus der einstigen politischen Verbundenheit Finnland-Schweden ist Finnland immerhin so stark nordisch beeinflußt worden, daß man es gewöhnlich mitrechnen darf, wenn man vom Norden redet.

Gerade *Finnland* und dann auch *Norwegen* haben ihre musikalische Stimme, wenn ich so sagen darf, am entscheidensten in dem europäischen Völkerkonzert erhoben, und zwar mit den beiden großen Namen *Sibelius* und *Grieg.* Gewiß wären auch schwedische und dänische Namen von europäischer Bekanntheit zu nennen; aber sie sind nicht in dem Maße europäisches Gemeingut geworden wie die beiden Genannten, *Grieg* ist ja schon der nordische Klassiker, der noch lebende *Sibelius* wird als augenblicklicher König nordischer Musik betrachtet und ist auch bald schon Klassiker.

Die musikalische Vormachtstellung dieser beiden nordischen Länder führe ich auf die politische Geschichte zurück. Grieg und Sibelius sind in der Musik beide ausgeprägt *nationale Repräsentanten,* — und es ist ja doch wohl jetzt endlich mehr und mehr klar geworden, daß *nur diejenige Musik international berühmt werden kann, die wahrhaft national ist.* Die Welt hat endlich angefangen sich von der üblen Musik-Internationalität dieses Jahrhunderts zu befreien, — man hat endlich begriffen, daß die ganze, jüdisch betonte Clique, die angeblichen Meister unseres Jahrhunderts, mit ihrer unfruchtbaren Atonalität nur wertloses Gesabber, internationales Musik-Esperanto hervorgebracht haben. Die Welt fängt an zu verstehen, daß diese Musik niemals Exponent sein kann für die musikkulturellen Belange der Völker. *Echte Musik ist immer national,* sie muß ihre Wurzel haben im Blut und Boden. Grieg und Sibelius sind in hervorragendem Maße wurzelechte und blutsbetonte Nordländer, die in ihrer Musik die politischen Schicksale und die nationalen Eigentümlichkeiten ihrer Nationen besonders eindrucksvoll gestalten konnten.

Nach 400 Jahren Schlaf unter Dänemarks Herrschaft, wo leider allzu Vieles versäumt wurde, kam Norwegen 1814 zu Schweden, um diesem Lande einigermaßen den Verlust Finnlands zu ersetzen. 100 Jahre dauerte die Verbindung, die Trennung der beiden Reiche 1905 war das Resultat eines erwachenden Nationalbewußtseins, das sich nicht damit begnügte das dänische Kulturkleid abzustreifen, — in dieser Zeit entwickelt sich die norwegische Sprache zur Selbständigkeit —, sondern auch nach der politischen Freiheit zwangsläufig streben mußte.

Und wie es so oft geschieht in dieser Welt, die Befreiung erfolgte erst auf kulturellem Gebiet, es setzte eine national-norwegische Blüte ein; nach dem danisierten (aber immerhin wunderbaren) Lyriker *Welhaven* kam der ultranorwegische *Wergeland* (der nebenbei bemerkt in seltsamen Widerspruch zu seiner nationalen Tätigkeit für die zugewanderten Juden eine Lanze brach), kamen dann die Koryphäen *Björnson* und *Ibsen,* und mit ihnen die erwachende norwegische Malerei und der große *Edward Grieg.*

Grieg war, wie so viele seiner Landsleute, gewiß zeitlebens mit der dänischen Kultur verbunden, tausend Fäden führen auch in dieser Zeit von dem einen Brudervolk zum anderen, und die Gefühle bleiben ausgesprochen freundschaftlich; — aber das hinderte ihn nicht, zusammen mit *Nordraak,* dem Schöpfer der norwegischen Nationalhymne mit Björnsons Text, die musikkulturelle Vorherrschaft Dänemarks, vertreten durch *Gade,* der trotz seiner ursprünglich heroisch-dänischen Einstellung (Ossian-Ouvertüre) leider zu sehr in dem modischen Fahrwasser eines Mendelssohn schwamm, abzutun und bewußt eine *nationale norwegische Musik* zu begründen.

Grieg hatte, wie Gade, auch in Leipzig studiert, und anfangs war er wohl auch unter dem Einfluß von dem Zeitliebling Mendelssohn (dessen gute Eigenschaften hier nicht geschmälert werden sollen), bis er erwachte und im norwegischen Volkslied und Tanz die Quellen seines ur-norwegischen Wesens fand. Seine motivische Erfindungsgabe ist so erstaunlich reich, seine Melodien sind so leicht faßbar, daß er schnell sehr populär wurde. Die deutsche Kritik hat mitunter seine spärliche thematische Arbeit bemängelt. Es ist etwas Wahres daran, Grieg begnügt sich sehr oft mit einer recht dürftigen Sequenzen-Gestaltung. Dadurch wird aber im großen und ganzen seine Wirkung nicht abgeschwächt, — wo die Melodie so reich blüht, lauscht ein jeder immerdar.

Nicht ganz so populär wie Grieg, aber ohne Zweifel genialer, bloß noch nicht so volkstümlich geworden, ist der andere große Nordländer *Jean Sibelius.* Er wurde der Sänger des unter-

jochten Vaterlandes, also umgekehrt wie Grieg, der ja Norwegens Aufstieg mitbezeichnet. Die Töne der Trauer sind meistens tiefer, inniger als diejenigen der Freude, und deshalb wirkt Sibelius so ernst, so ergreifend, so mahnend — ja, seine Klänge sind manchmal gepanzerte Fäuste, die drohend gestreckt sind gegen den Erbfeind und Unterjocher: Rußland. Dabei führt eine ganz klare Linie direkt von Tschaikowskij zu Sibelius, dieselbe Melancholie, dieselbe Herbheit, dieselbe Wildheit, ja Brutalität. Die Finnländer bildeten ja auch geographisch eine Brücke zwischen Rußland und den Norden. Jetzt ist allerdings alles anders geworden: die Freiheit hat Finnland bekommen; aber die herrliche russische Musik ist gestorben mit dem gestorbenen alten Rußland. — und immer noch bildet der östliche Nachbar eine Gefahrenquelle für das jungbefreite Finnland. Bei so bewegtem nationalen Leben ist es zu erwarten, daß Finnland noch vieles zu sagen haben wird auf dem musikalischen Gebiet, — neben Sibelius sind schon andere Namen emporgetaucht, *Kajanus*, *Palmgren*, *Merikanto*, *Järnfelt* usw. Der schon verstorbene Kajanus leitete die nationale Ära ein, — aber erst mit Sibelius ist sie zu voller Blüte emporgewachsen.

Bekanntlich interessiert sich die breite Masse zuerst für diejenigen Musikstücke eines Komponisten, die volkstümlich sind, kurz und leicht faßbar, — mit anderen Worten für solche Melodien, die als — sagen wir — »*Edelschlager*« schnell populär werden. Und man kann dann feststellen, daß die breite Masse in Deutschland besonders ein Lied sich auserwählt hat, daß für sie geradezu das Symbol nordischer Musik überhaupt geworden ist, das ist *Solvejgs Lied* aus der Musik, die Grieg zu Ibsens Peer Gynt geschrieben hat, — von Sibelius, dessen Popularität noch nicht so weit fortgeschritten ist, handelt es sich um den »*Valse triste*«, — und das Hauptmotiv aus »Finnlandia« wird wahrheitsgemäß als Prototyp nordischer Nationalgesinnung in ihrer Erhebung gegen Fremdherrschaft empfunden.

Bei dem erwachsenden Verständnis und Interesse für die bisher zu wenig beachteten musikalischen Werte der nordischen Brudervölker, das jetzt erfreulicherweise allenthalben im neuen Deutschland sich regt, ist es zu erwarten, daß die breite deutsche Öffentlichkeit in den kommenden Jahren tiefergehende Kenntnisse betreffs der nordischen Klassiker erlangen wird, und besonders wird wohl Jean Sibelius einen großen Aufstieg hier erleben; denn das Heldenhafte seiner musikalischen Psyche ist in ganz seltenem Maße dazu geeignet, dem deutschen Volke das Wesensverwandte nordischer Völker vor Augen — oder sagen wir vielmehr zu *Ohren* zu führen. Viele Fäden führen von dem ringenden Finnland Sibelius' zu dem Deutschland, das sich freigerungen hat. Über dänische und schwedische Musik, sowie über gewisse verderbliche Zeiterscheinungen in der nordischen Musik überhaupt wird in einem weiteren Artikel zu sprechen sein.

(Nordische Zeitung 28. 8. 33)

DER NOTENSTECHER

Auf einem niedrigen Stuhl sitzt er, zumeist bebrillt, vor einem noch durch eine Steinplatte erhöhten Tisch und bearbeitet eine vornehmlich aus Blei bestehende Metallplatte. In vierjähriger Lehrzeit und darauffolgender jahrelanger Praxis hat er sich sein Handwerk, seine Kunst, angeeignet. Wahrhaft handwerklich und noch wie zu Zeiten der Erfindung des Stiches ist seine Tätigkeit, Technik und Maschine konnten seine Arbeit noch nicht modernisieren. Still verrichtet er seine bedeutsame Aufgabe, dem Schaffen des Komponisten die Gestalt des Druckes zu geben und damit seinerseits Anteil zu haben am Weg eines Musikstückes in die Öffentlichkeit.

Kein Wunder, daß der Notenstecher dadurch und besonders bei großen und schwierigen Tonschöpfungen in unmittelbare Verbindung mit dem Komponisten kommt, der doch an einer guten Ausstattung seines Werkes Interesse hat. Über diesen sich hin und wieder ergebenden Verkehr weiß mancher alte Notenstecher zu erzählen und mit Stolz von Anerkennungen zu berichten. Erleichtert doch die von ihm getroffene Einteilung des Notenbildes wesentlich das Verstehen und schnelle Erfassen eines Stückes. Dazu muß der Notenstecher musikalisch gebildet sein und die verschiedenen Instrumente in ihrer Eigenart kennen, ein Wissen, das sich allerdings erst durch jahrelange Tätigkeit so vervollkommnet, daß er auch komplizierte Orchesterpartituren einwandfrei herauszubringen vermag. Der Verkehr zwischen Komponisten und Notenstecher war in früherer Zeit schon ein enger. Von *Beethoven* wissen wir beispielsweise, daß er dem Notenstecher seiner Heimatstadt im Jahre 1794 schrieb: »Übrigens muß ich Ihnen Glück wünschen in Ansehung Ihres Stiches, der schön, deutlich und lesbar ist;

wahrhaftig, wenn Sie so fortfahren, werden Sie noch das Oberhaupt im Stechen werden, versteht sich, im Notenstechen.« Mit diesen scherzhaft endigenden Worten hebt der große Meister die Hauptanforderungen, die an einen guten Notenstich zu stellen sind, treffend hervor. In einem anderen Briefe lesen wir aber auch, wie Beethoven von Stechern schreibt, die »uns arme Komponisten zu Tode stechen«, ein Ausdruck, der sich wohl gegen unberechtigten Nachdruck seiner Werke wandte. Ein herzlicher Ton spricht aus einem Briefe von *Brahms* an seine Druckerei, in dem er u. a. »die schöne Herausgabe der neuen Werke durch Ihre Mithülfe« erwähnt und wünscht, »noch öfter ein Werk aus Ihrer Hand zurückzuempfangen«.

Die Drucklegung eines Musikstückes beginnt mit der Einteilung des Manuskriptes, d. h. es wird nach Bestimmungen des Formats festgelegt, wieviel Takte auf einem System und wieviel Systeme auf einer Seite unterzubringen sind. Dann zieht der Notenstecher die Notenlinien in die Platte mit dem Rastral, einem fünfzinkigen Instrument, durch das alle fünf Linien in *einem* Zuge eingeritzt werden. Nun wird die Platte »gezeichnet«, d. h. alle Noten und Zeichen sowie etwaige Texte werden an Hand des Manuskriptes ganz leicht einskizziert und darauf beginnt dann der erste Hauptarbeitsgang, der im Einschlagen sämtlicher unveränderlichen Zeichen, wie Notenköpfe, Vorzeichen, Pausen und Texten besteht, die vermittels Stahlstempeln in die Platte eingehämmert werden. Nunmehr kommt erst das eigentliche Stechen, das ist das Eingravieren sämtlicher veränderlicher Zeichen. Das ganze Notenbild liegt jetzt vertieft in der Platte, und wenn diese mit Farbe eingewalzt wird, kann nur ein negativer Druck gemacht werden; um einen richtigen Druck zu erhalten, gilt es die Farbe in die Vertiefungen der Platte einzureiben und die Oberfläche dann zu säubern. Das aufgelegte Papier ergibt dann durch Abhebung der Farbe aus den Vertiefungen einen richtigen Druck. Es muß also alles im Spiegelbild in die Platte gestochen werden, damit man beim Abdruck die bildrichtige Wiedergabe erhält. Die Erledigung etwaiger Korrekturen in den gestochenen Platten ist eine umständliche Sache.

Bemerkt sei noch, daß Noten auch im Satz hergestellt werden können, ein Arbeitsprozeß, der genau wie der Buchstabensatz verläuft und im Aneinandersetzen der einzelnen Teile, wie Notenlinien, Notenköpfe, Zeichen usw. erfolgt. Diese Arbeitsweise kann sich indessen den vielgestaltigen Formen der Musik nicht anpassen, und deshalb verwendet man den Notensatz auch nur für Notenschriften, wie sie in Gesangs- und Liederbüchern vorkommen, wo auch reichlicher Text die Satzausführung begünstigt.

Der Notenstich wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts zuerst in England eingeführt und ist aus dem Kupferstich hervorgegangen. Heute erfolgt der Druck allerdings nicht mehr direkt von der gestochenen Platte, sondern es werden auf dem Wege des Umdruckes größere Druckbogen zusammengestellt, die dann in der Schnellpresse gedruckt werden, seit mit der Erfindung des Steindruckes durch Senefelder in München die Möglichkeit hierzu gegeben war. Diese maschinelle Ausführung des Druckes war auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedingt durch den gewaltigen Umfang der Musikalienproduktion, die damals besonders durch das Erscheinen der Klassikerausgaben gewaltig belebt wurde. Dennoch ist der Musikalienstich und -druck Spezialität weniger Firmen geblieben, die vornehmlich in der Buchgewerbestadt Leipzig ihren Sitz haben. Aber auch *München* hat seit 25 Jahren eine Musikaliendruckerei, die in der Hauptsache für die Verlage bayerischer Volksmusik und die süddeutschen Kirchenmusikverlage, aber auch für das Ausland liefert. Der Export der deutschen Musikaliendruckereien, der, begünstigt durch die Internationalität der Tonsprache, früher sehr umfangreich war, ist jetzt allerdings sehr zurückgegangen, da sich das Ausland auch auf diesem Gebiete zum Teil selbständig gemacht hat.

Für den Notenstecher kommt als nachteilig hinzu, daß nunmehr, man kann wohl sagen, fast sämtliche Werke der Klassiker gestochen vorliegen, und da von den Platten nicht direkt gedruckt wird, bleiben sie noch lange Zeit für Neuauflagen verwendbar. Der Notenstecher ist somit auf die neu herauskommenden Kompositionen angewiesen. Diese Umstände, zusammen mit dem in den vergangenen Jahren eingetretenen Aufschwung der mechanischen Musik, von der die Hausmusik zurückgedrängt wird, brachten auch für den Notenstecher das bittere Los der Arbeitslosigkeit, das auch die Massenproduktion der Schlagermusik nur wenig mildern konnte. Die Förderung nationaler Musik durch den neuen Staat gibt auch dem Notenstecher und Notendrucker die Hoffnung auf eine arbeitsreiche Zukunft.

(Münchener Neueste Nachrichten 30. 8. 33)

NEUE OPERN

Hansheinrich Dransmanns neue Oper »Münchhausens letzte Lüge« wurde außer vom Opernhaus Frankfurt a. M. auch vom Staatstheater in Kassel zur Uraufführung angenommen. Der Komponist ist Mitglied des Kampfbundes für Deutsche Kultur.

Die Oper »*Madame Liselotte*« (Liselotte von Kurpfalz), Text von Franz Clemens und Paul Ginthum, Musik von *Ottmar Gerster*, gelangt am 21. Oktober an den Städt. Bühnen in Essen zur Uraufführung. Die Inszenierung hat Intendant Noller, die musikalische Leitung der neue städt. Musikdirektor Johannes Schüler.

Eine neue Oper des Chemnitzer Kapellmeisters *Werner Hübschmann* behandelt eine Episode aus dem Leben des altniederländischen Malers *Adrian Brouwer*. In der neuen Spielzeit wird das Werk zur Uraufführung gelangen.

Eine Oper in zwei Akten, Musik von *Renato Virginio*, »Jana«, wird zur Zeit für die deutsche Bühne bearbeitet von Hans Martin Cremer. Cremer ist dramaturgischer Leiter der Reichsfilmkammer.

*

Julius Weismanns Oper »*Schwanenweiß*« (nach Strindberg) kommt demnächst an den Bühnen in *Augsburg*, *Freiburg i. Br.*, und *Kaiserslautern* zur Aufführung.

OPERNSPIELPLAN

AACHEN: Die neue Spielzeit wurde mit der Erstaufführung von *Shakespeares* Schauspiel »Troilus und Cressida« in der Neu-Übersetzung von Hans Rothe, eröffnet (Spielleitung Intendant Sioli). Es folgte als erste Opernvorstellung *Webers* »Freischütz« in einer neuen Inszenierung und als erste Operettenvorstellung die Erstaufführung von *Künnekes* »Liselott von der Pfalz«. In der ersten Woche der Spielzeit kam außerdem eine Uraufführung »Kamerad Larsen« von Kaempfer heraus.

BUDAPEST: Die Kgl. Oper wird *Rimskij-Korssakoffs* Oper »*Der goldene Hahn*« in ungarischer Sprache zur Erstaufführung bringen.

COBURG: Das *Landestheater* wird in der kommenden Spielzeit folgende Opern neu herausbringen: »Arabella« von R. Strauß; Mozarts »Don Juan« mit der Texterneuerung von Frhr. von Gersdorff; »Don Quichote« von Massenet; »Aus einem Totenhaus« von Janacek; Verdis »Sizilianische Vesper«; »Der Kreidekreis« von Zemlinsky. — In der Operette sind »Lindenwirtin« und »Schwarze Husaren« als Neuerwerbungen getätigt worden.

HANNOVER: (Operndirektor *Rud. Kraselt)* begann die neue Spielzeit mit den »Meistersingern von Nürnberg«. Ein besonderer Erfolg war die erste Neueinstudierung »Euryanthe« von C. M. v. Weber. Diese Oper kam in einer sich getreu an das Original haltenden eigenen Fassung des Opernhauses heraus. Es folgte eine Neueinstudierung des »Glöckchen des Eremiten«. In Vorbereitung befinden sich die Erstaufführungen der Opern »Die sizilianische Vesper« von Verdi (Fassung Dr. Julius Kapp) und »Schirin und Gertraude« von *Paul Graener*.

KÖLN: Bizets Meisteroper »*Carmen*« erschien wegen des letztjährigen Erfolges der Neuinszenierung wieder im Spielplan.

ROSTOCK: Die diesjährige Spielzeit wurde mit einer Festvorstellung der »*Meister singer von Nürnberg*« eröffnet. Nachdem Herolde auf festlich geschmücktem und beflaggtem Balkon das Zeichen zum Beginn gegeben hatten, folgten Ansprachen des Dezernenten *Volgmann*, des Intendanten *Immisch* und des Oberbürgermeisters Dr. *Grabow*. Die Aufführung unter Leitung des Generalmusikdirektors *Adolf Wach* und des Oberspielleiters *Erich Bormann* fand am Schluß nicht endenwollende Ovationen des kunstbegeisterten Rostocker Publikums.

WIESBADEN: *Webers* Jugendoper »Die drei Pintos« ist unter musikalischer Leitung von Elmendorff und szenischer Leitung von Friederici neueinstudiert worden.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Die drei »Orchesterlieder« von *Walter A. F. Graeber* gelangen demnächst durch die Sender in Königsberg und Breslau zur Aufführung. Der Bayerische Rundfunk u. a. wird desselben Komponisten »Sieben Lieder mit Klavierbegleitung« zum Vortrag bringen.

Hans Georg Görner bringt in der Berliner Marienkirche demnächst eine Fugetta für Orgel

von *Walter A. F. Graeber* zur Uraufführung.

Erich Kleiber hat das neue Werk von *Alfredo Casella* »Concerto für Klavier, Violine, Cello und Orchester« unter Mitwirkung des *Trio Italiano (Casella* Klavier, *Poltronieri* Violine, *Bonucci* Cello) angenommen. Das Werk wird am 17. November zur Uraufführung kommen.

E. Griegs Chorballade »*Landerkennung*« erscheint demnächst in einer Bearbeitung von *Albert Kranz* für Schulchor und Schulorchester

Joseph Haas hat ein größeres Chorwerk »Das deutsche Gloria«, Text von W. Dauffenbach, für achtstimmigen gemischten Doppelchor vollendet.

Gustav Havemann hat die »Valse d'amour« von *Max Reger* aus der Ballett-Suite op. 130 für Violine und Klavier bearbeitet.

Paul Hindemiths Spiel für Kinder »Wir bauen eine Stadt«, das bereits in sieben Sprachen übersetzt wurde, wird nunmehr auch ins Japanische übertragen.

Karl Meister hat seinen »Bildern aus dem 30jährigen Krieg« für mittlere Stimme nach Worten von Rilke einen Kreis »*Liebeslieder*« folgen lassen für Sopran, Tenor und Orchester. Der Text des Liederwerkes ist gleichfalls von Rilke und umfaßt zehn Gesänge. *Meisters* Violinsuite kommt (mit *Emmy Schech* und *R. Häfner* als Solisten) im Südfunk zur Erstsendung, zwei Teile aus seiner Weinliedersuite (nach Worten von Paul Ginthum) stehen mit Kammersänger Franz Schuster-Karlsruhe im Mittelpunkt des Pfälzer Weinlesefestes 1933 in Neustadt an der Haardt, das vom bayrischen Rundfunk übernommen wird.

Sigfrid Walther Müllers »Heitere Musik« ist für die kommende Spielzeit an zahlreichen Plätzen, darunter Berlin (Furtwängler),Chemnitz, Darmstadt, Dresden, Haag, Kiel, Nürnberg, sowie vom Schweizerischen Landessender angenommen worden.

Walter Gieseking wird das neue Klavierkonzert von *Albert Moeschinger* im November in Zürich zur Aufführung bringen.

In der Autorenreihe »Musiker unserer Zeit« des Ostmarkenrundfunks Königsberg spielte *Walter Niemann* aus eigenen Klavierwerken (einleitende Worte, »Wasserspiele«, Kleine Sonate [Fränkische] op. 88).

Walter Sieber hat sein neues Kammeroratorium »Der Minne Wundergarten« beendet. Das Werk, das nach altdeutschen Texten für Sopran- und Tenorsolo, kleinen gemischten Chor und acht Instrumente geschrieben ist, gelangt demnächst im Leipziger Sender zur Uraufführung.

Max Trapps »Divertimento« wird in der kommenden Spielzeit u. a. aufgeführt in: Amsterdam, Bern, Bremen, Essen, Görlitz, Göteborg, Mannheim und Rio de Janeiro.

Ebenfalls wird *Trapps* »Klavierkonzert« in der bevorstehenden Spielzeit u. a. in Dresden (Ladwig), Köln (Abendroth) und München (Hausegger) aufgeführt.

KONZERTE

BERLIN: *Wilhelm Backhaus* veranstaltet einen sechs Abende umfassenden »Beethoven-Zyklus«. Die sechs Abende im Beethovensaal: Sonntag, 1. Oktober, Sonnabend, 7. Oktober, Dienstag, 7. November, Sonnabend, 2. Dezember, Sonnabend, 20. Januar, Dienstag, 20. März.

HAMBURG: Auf Einladung des Generalintendanten *Strohm* und des Hamburger Senats hat Prof. *Siegmund von Hausegger*, Präsident der Akademie der Tonkunst in München und Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zugesagt, das alljährlich stattfindende große Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1935 in Hamburg abzuhalten. Das Tonkünstlerfest wird sich auf Konzert und Oper erstrecken und unter der Leitung von *Eugen Jochum* stehen, der ab 1934 zum hamburgischen Generalmusikdirektor als Nachfolger Dr. *Karl Mucks* berufen ist.

KASSEL: Die Münchener Altistin *Johanna Egli* sang auf dem 9. Deutschen Reger-Fest *Regers* »Hymnus an die Liebe« mit starkem Erfolg.

KÖLN: Das 20. Deutsche Bach-Fest, das in der Zeit vom 7. bis 9. Oktober in Köln stattfindet, bringt außer einem Festgottesdienst mit Prof. *D. Stählin* als Festprediger und einem Vortrag von Universitätsprofessor *Ernst Bertram* unter Leitung von Prof. Heinrich Boell eine Geistliche Abendmusik in der Karthäuserkirche, ein Kirchenkonzert in der Christuskirche und eine Kammermusik; ferner unter Leitung von Prof. *Hermann Abendroth* ein Chor- und Orchesterkonzert im Gürzenich. In einem weiteren Instrumentalkonzert gelangen Werke von Bach, Böhm u. a., die für Pedalcembalo oder Orgel bestimmt sind, sowohl auf der Orgel (durch den Kölner Organisten *Fritz Bremer*) als auch auf einem neuen, von der Firma Ammererbauten Pedalcembalo, (durch den Leipziger Universitätsorganisten *Friedrich Högner)* zur Wiedergabe. Neben dem Bachverein Köln, dem Gürzenichchor (Concert-Gesellschaft) und dem Städtischen Or-

chester Köln wirken als Solisten mit: *Amalie Merz-Tunner, Helene Fahrni* (Sopran); *Inga Torshof, Hildegard Hennecke* (Alt); *Hans Hoffmann, Walter Sturm* (Tenor); *Hans Joachim Moser, Johannes Willy* (Baß); *Philipp Jarnach, Paul Baumgartner, Eduard Erdmann* (Klavier); *Julia Menz* (Cembalo) u. a.

LEIPZIG: *Albertine Zehme* hat neuerdings im Rahmen ihrer Schule *Mattiesen-Singstunden* eingerichtet, deren Besuch allen, welche die Lieder dieses deutschen Meisters kennenlernen und studieren wollen, kostenlos ermöglicht ist.

NEW YORK: *Waldemar von Bausznerns* Klaviertrio und drei Stücke für Streichorchester kamen unter *Fiorillos* Leitung im Haarlem House zur Aufführung und wurden von Publikum und Presse außerordentlich begeistert aufgenommen.

STRASSBURG: Anläßlich der »Kundgebung deutscher Musik« wurde das »Lehrstück« von Hindemith für Chor, Solostimmen und Orchester aufgeführt.

STUTTGART: Katharina Bosch - Mockel spielte im *Süddeutschen Rundfunk* das neue Violinkonzert von *Hermann Reutter* als Ursendung.

TOKIO: *Die Kaiserliche Akademie für Musik* führte die 9. Sinfonie von Beethoven unter der Leitung von Prof. *Klaus Pringsheim* in schöner, würdiger Weise auf. Die Ausführenden waren durchweg Japaner, das Solistenquartett Schüler von Prof. Dr. *Hermann Wucherpfennig.*
Innerhalb eines Brahms-Abends sang Frau *Margarete Netke* mit der ihr eigenen Innerlichkeit und Gestaltungskraft selten gesungene Brahms-Lieder.
Prof. *Heinrich Werkmeister* veranstaltete zur Feier seines 25jährigen Wirkens in Japan einen Abend mit eigenen Kompositionen. Die Werke sind so schön und in ihrer technischen Durcharbeit so gekonnt, daß man ihren Eingang in westliche Konzertprogramme aufrichtig wünschen kann.

ZÜRICH: Das Programm der vom Stadttheater Zürich und der Züricher Tonhalle anläßlich des 70. Geburtstages von Richard Strauß geplanten Festwoche im Mai kommenden Jahres umfaßt zwei Konzerte und fünf Opernabende. Das Stadttheater hat bisher endgültig die Aufführungen von »Salome« und »Arabella« festgesetzt. Richard Strauß selbst wird einige der Aufführungen leiten.

TAGESCHRONIK

Der Berliner Philharmonische Chor singt in seinen diesjährigen Abonnementskonzerten Brahms Requiem; Reger; Einsiedler; Bachsche Kantaten; Bruckner: f-moll-Messe. Die Anmeldung neuer aktiver und passiver Mitglieder kann jederzeit bei der Geschäftsstelle NW 87, Holsteiner Ufer 19, Fernsprecher: Tiergarten 8008, erfolgen.
Demnächst wird ein neuer Klavierauszug zu *Verdis* Oper »Die Macht des Schicksals« von Kurt Soldan, dem verdienstvollen Herausgeber zahlreicher Neuausgaben der Opern-Literatur, erscheinen. Mit der Revision der ersten, von J. C. Grünbaum herrührenden Übersetzung des Werkes ist GMD. Dr. *G. Göhler* beauftragt, der im Jahre 1913 als Erster in Deutschland diese Oper wieder aufführte und damit die deutsche Verdi-Renaissance einleitete.
Das staatlich anerkannte *Seminar* des »*Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler*« in Berlin beginnt Anfang Oktober 1933 Kurse zur Vorbereitung auf die staatliche *Privatmusiklehrerprüfung*, zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung in die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prospekte auf Wunsch. Auskunft und Beratung schriftlich oder mündlich im Büro (Berlin W 57, Pallasstraße 12 Gths.).
Die *Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag* hat eine *Spezialschule für Bühnenbildkunst* eröffnet, in der der Ausstattungschef der Berliner Staatstheater, Emil Pirchan, über Theaterdekorationen, Kostüme, Gesamtausstattung der Bühne usw. vortragen wird. Für die Schüler sind nicht nur theoretische Vorträge mit Lichtbildern, sondern auch praktische Übungen in den Werkstätten, Ateliers und auf der Bühne des Neuen Deutschen Theaters in Prag vorgesehen.
Das niederdeutsche Kampfbund-Orchester ist völlig umgebaut worden. Es führt künftig den Namen: *Sinfonie-Orchester der Arbeitsfront Nordmark.* Ziel des Orchesters ist, auf breitester Grundlage innerhalb der gesamten Arbeitsfront volkstümliche, hochwertige Konzerte zu kleinen Preisen zu geben. Die rechtlichen und sozialen Interessen des Orchesters vertritt der »Verband der deutschen Theaterangestellten u. ä. Berufe« im Gesamtverband der deutschen Angestellten-Front.
Die Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst, früher TAGO., ist von dem Staatskommissar Hinkel und dem Reichsleiter für Musik, Prof.

Dr. Stein, als die Vertreterin der *Belange des Orgelbaus und der Orgelkunst* und das Institut für Orgelbau, Glockenwesen, Raumakustik und Kirchenbau an der Technischen Hochschule und der Universität Berlin (Vorsteher Prof. Biehle) als die neutrale Sammelstelle für die Behandlung der Fachfragen anerkannt worden. Gleichzeitig ist eine Annäherung zur Gemeinschaftsarbeit mit dem großen Kreis der »Orgelbewegung«, im weitern Sinne verstanden, im Rahmen des innerhalb des genannten Instituts eingerichteten Kolloquiums herbeigeführt.

Berühmte Musikzeitschrift ein Opfer der Krise. Die 1894 von dem italienischen Musikgelehrten und Komponisten Luigi Torch begründete, im In- und Ausland geschätzte Vierteljahrszeitschrift für Musikwissenschaft« »*Rivista Musicale Italiana*«, die bei Bocca in Turin erscheint, muß ihr Erscheinen einstellen. Ein Ausschuß, der sich zur Erhaltung der wertvollen Zeitschrift gebildet hat, wendet sich mit einem von den führenden Komponisten der Neuzeit Alfano, Casella und Malipiero unterzeichneten Aufruf an die Musikkreise Italiens: »Die Rivista Musicale Italiana«, heißt es hier, »die seit 39 Jahren durch die wertvollen musikgeschichtlichen, ästhetischen und musikkritischen Aufsätze aus der Feder der namhaften Musikgelehrten eine in der ganzen Welt geschätzte Kulturarbeit geleistet hat, steht infolge der durch die allgemeine Wirtschaftskrise bedingten schwierigen Lage vor dem Zusammenbruch. Die Unterzeichneten bitten den Minister für Nationale Volksbildung, die erforderlichen Schritte zur Erhaltung der Zeitschrift zu tun.«

Konservatorium zu Dresden, Hochschule für Musik und Theater: Als neuer künstlerischer Leiter des Konservatoriums wurde Herr Staatskapellmeister *Kurt Striegler* ernannt. Außerdem wurden in das Lehrerkollegium berufen: Kantor und Organist *Johannes Ander-Donath* und Kirchenmusikdirektor Kreuzkantor *Rudolf Mauersberger* als Hochschullehrer für Orgel, Kammervirtuos *Arno Bräunling* als Hochschullehrer für Flöte, Kammermusiker *Karl Lüddeke* als Hochschullehrer für Oboe, Kammermusiker *Arthur Gottschald* als Hochschullehrer für Fagott, Kammermusiker *Fritz Huth* als Hochschullehrer für Waldhorn, Kammermusiker *Hellmuth Hiekel* als Hochschullehrer für Trompete, Kantor *Albrecht Jost* als Hochschullehrer für Theorie, *Wolfram Zeller* als Hochschullehrer für Klavier.

Die Ausgabe von »Denkmälern thüringischer Musik« ist von einer Arbeitstagung zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik angeregt worden. Die Ausgabe soll der Geschichtsforschung wie der Praxis dienen. Zu Ostern 1934 soll das Unternehmen mit einer an vielen Orten Thüringens erfolgenden Uraufführung der Vulpiusschen Matthäus-Passion von 1613 beginnen.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in der Zeit vom 16. bis 21. Oktober im *Johannisstift* in Spandau eine musikpädagogische Woche. Der Arbeitsplan umfaßt die Hauptgebiete der praktischen Musikerziehung: von den Kinderrufen über die Notenschrift bis zu der Behandlung von Kirchenlied und nationalem Lied und der Verwendung des Tonwerts in der Instrumentalmusik.

Die *Basler Orchester-Gesellschaft* erstattet ihren 12. Jahresbericht pro 1932/33, wonach das von ihr verwaltete Konzert- und Theaterorchester folgende Benützungen aufwies: Stadttheater 195 Aufführungen und 105 Proben; Allgemeine Musikgesellschaft 14 Sinfoniekonzerte, 4 Populäre Konzerte, 1 Jugendkonzert, 45 Proben; Gesangverein 3 Doppelkonzerte, 1 einmaliges Konzert, 8 Proben; Bach-Chor 1 Konzert, 2 Proben; Kammerorchester 1 Konzert, 3 Proben; Liedertafel 1 Doppelkonzert, 2 Proben; Männerchor 1 Konzert, 2 Proben; Gemeinnützige Gesellschaft 2 Konzerte, 2 Proben; Konservatorium 3 Konzerte, 3 Proben, Dirigentenkurs 19 Benützungen; Radiogenossenschaft Basel 3 Konzerte, 3 Proben; Yehudin Menuhin, Schweiz. Automobilclub, Paneuropa Basel, Stadtjubiläum Lörrach je 1 Konzert mit 1 Probe. Gratisbenützungen: Pensionskassenkonzert der A. M. G., Paneuropakongreß, Schweiz. Pressetag, Propagandakonzert der B. O. G. des Theaters und der Pensionskassen, Matinée Dr. Weingartner. Das Stammorchester zählt 43 Mann, die Saisonverstärkung 7 Mann.

Zwischen Beauftragten des Verbandes der Deutschen Theaterangestellten und ähnlicher Berufe und Leitern der Organisationsabteilung des Deutschen Beamtenbundes haben Besprechungen wegen der organisatorischen Zugehörigkeit der beamteten Musiker stattgefunden. Die Verhandlungen haben ergeben, daß alle beamteten Musiker (sowohl Staats- als Kommunalbeamte) hinsichtlich ihrer Beamteneigenschaft vom Deutschen Beamtenbund erfaßt werden, aber die dort organisierten in einem reinen Angestelltenverhältnis stehenden Musiker in den Verband der Deutschen

Theaterangestellten und ähnlicher Berufe gehören.

Die *Übungen der Berliner Singakademie* haben unter Leitung ihres Direktors, Professor Dr. Georg Schumann, wieder begonnen. Zum ersten Konzert wird vorbereitet: Bach: Kantate Ein feste Burg (zu Luthers 450. Geburtstage); Paul Gräner: Marien-Kantate (Uraufführung) sowie Händel: Dettinger Te Deum. Aufnahme singender Mitglieder Dienstags und Freitags von 4 bis 5 Uhr nachmittags in der Singakademie, Am Festungsgraben 2.

Meister deutscher Musik, Meister deutschen Tanzes, Meister deutscher Schauspielkunst sind immer gern gesehene Gäste des Auslandes gewesen. Auch Deutschland hat wahren Künstlern fremden Volkstums gern seine Grenzen geöffnet. So hat sich seit langem ein reger Austausch auf dem Gebiet des künstlerischen Schaffens der Völker entwickelt. Echte Künstler sahen und sehen auch ihre Aufgabe darin, dem Ausland ihre Heimat näher zu bringen und Verständnis für die Eigenart des eigenen Landes zu wecken. Es muß uns daher merkwürdig berühren, wenn *einige amerikanische Konzertagenturen* plötzlich Verträge mit deutschen Künstlern für *bereits abgeschlossene Konzertreisen streichen.* U. a. wird von diesem Boykott auch die deutsche Tänzerin *Mary Wigman* betroffen. Mary Wigman habe sich aktiv in der nationalsozialistischen Bewegung beteiligt, lautet die Begründung für diesen unverständlichen Schritt!

Diese jüdischen Agenten schämen sich nicht, von deutschen Künstlern einen Revers zu verlangen, in dem sie »ihrem Nichtübereinstimmen mit der gegenwärtigen Regierung Ausdruck verleihen« sollen. Deutsche Künstler werden dieses Ansinnen schroff zurückweisen. Ein deutscher Künstler ist zu stolz für solche Gesinnungslumperei!

Auf der im *Königlichen Institut für Musik in London* veranstalteten Ausstellung von Brahms-Erinnerungen aus englischem Privatbesitz wurden zwei außerordentlich kostbare Manuskripte gezeigt. Es handelte sich um die Handschrift der Kinderlieder, die Brahms den Kindern des Schumannschen Hauses schenkte, und um die Handschrift der Brahmsschen Orchesterbearbeitung von drei Schumann-Liedern für den Sänger Julius Stockhausen. Eine Reihe wertvoller Briefe vervollständigt die Ausstellung.

In St. Germain bei Paris wurde ein Denkmal des großen französischen Komponisten *Claude Debussy*, der als der französische Wagner gilt, enthüllt.

Von der Reichsleitung der *Glaubensbewegung »Deutsche Christen«* wird dem VdZ.-Büro mitgeteilt: Für Anfang Oktober ist eine grundlegende Reichs-Kirchenmusiktagung vorgesehen. Dem Ehrenausschuß der Tagung gehört u. a. der Reichsinnenminister Dr. Frick an. Auf dieser Veranstaltung wird eine einheitliche Behandlung aller kirchenmusikalischen Fragen im Sinne der Glaubensbewegung »Deutsche Christen« durchgeführt werden. Die Vorbereitungen liegen in den Händen des Reichsverbandes Evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands und des Reichsverbandes für Orgel- und Glockenwesen. In diesen Verbänden sind alle Träger der musikalischen Arbeit in der Deutschen Evangelischen Kirche, soweit sie der Glaubensbewegung »Deutsche Christen« angehören, zusammengeschlossen. Der kürzlich in Berlin gegründete Reichsbund für Evangelische Kirchenmusik ist ohne Fühlungnahme mit den verantwortlichen Stellen der Glaubensbewegung »Deutsche Christen« ins Leben gerufen. Er ist nicht autorisiert, die evangelischen Kirchenmusiker Deutschlands zu vertreten. Vielmehr wird die Einheitsfront auf kirchenmusikalischem Gebiete von den beiden obgengenannten Verbänden getragen.

Der Dramaturg der Berliner Staatsoper, Dr. Julius Kapp, beging am 1. Oktober seinen 50. Geburtstag. 1883 im Badischen geboren, absolvierte er das Frankfurter Gymnasium und studierte in Marburg, Berlin und München, wo er auch zum Dr. phil. promovierte. Seine Hauptverdienste liegen auf musikalisch-biographischem Gebiete. 1921 begründete er die »Blätter der Staatsoper«, an der er seit 1923 als Dramaturg und Leiter der Pressestelle tätig ist. Von seinen Büchern verdienen besondere Erwähnung: »Richard Wagner« und »Franz Liszt«, Franz Liszt (Biographie), Richard Wagner (Biographie), »Der junge Wagner«, »Nicolo Paganini«, »Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe«, »Hector Berlioz«, »Das Dreigestirn Berlioz — Liszt — Wagner«, »Die Oper der Gegenwart« und »Richard Wagner und seine erste Elisabeth«.

Die Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen, deren Leiter Professor Dr. *Fritz Stein*, der Direktor der Berliner Hochschule für Musik ist, richtet im Auftrage des Kultusministers staatliche Fortbildungslehrgänge für Chordirigenten ein. Vom 2. bis 6. Oktober finden drei Lehrgänge in Breslau, Erfurt und Kiel statt. Die Leiter dieser Kurse

sind: Prof. Dr. Schmitz, Professor Schneider, Professor Iversen.

Zum deutschen Luthertag erschien der auf der Potsdamer Tagung der Luther-Gesellschaft gehaltene Festvortrag von Universitätsprofessor Dr. Wilibald *Gurlitt*, Freiburg i. Br., über: *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit.* Der großangelegte Vortrag bietet eine umfassende, aus den Quellen geschöpfte Darstellung dieser mehr genannten als wirklich gekannten Führergestalt: des Freundes und musikalischen Beirats Martin Luthers, des Urbildes des deutschen evangelischen Kantors. Das Leben und Wirken Joh. Walters (1496—1570), dessen »Wach auf, wach auf, du deutsches Land, du hast genug geschlafen«, heute wieder überall erklingt, wird in drei Kapiteln geschildert: 1. der Sänger in der Hofkapelle des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen, 2. der Kantor an der Lateinschule und Leiter der Stadtkantorei in Torgau, 3. der Organisator und Kapellmeister der Hofkapelle des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Dresden. Ein abschließendes 4. Kapitel ist »dem evangelischen Ansatz in der Musik und Musikanschauung Joh. Walters« gewidmet. Der bekannte Freiburger Musikforscher legt in dieser stoff- und gedankenreichen Arbeit den ersten Grund zu einer Musikgeschichte des deutschen Luthertums, die im Zuge des nordisch-germanischen Wesens der deutschen protestantischen Musik und Musikpflege Johannes Walter, den Vater der evangelischen Kirchenmusik, durch Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude u. a. m. mit Johann Sebastian Bach verbindet.

Im »Reichsverband Deutscher Schriftsteller e. V.« *(Protektorat Reichsminister Dr. Goebbels)* wurde eine Fachschaft »Musikkritiker gegründet, mit deren Führung *Johannes Günther*, Hauptschriftleiter der »MUSIK«, und *Friedrich W. Herzog*, der Berliner Musikkritiker der »National-Zeitung«, beauftragt wurden. Der RDS. ist der auf Veranlassung des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung gegründete Einheitsverband für das Deutsche Schrifttum und damit auch für die Musikkritiker und Musikschriftsteller die *allein maßgebliche Standesvertretung.* Anmeldungen für den RDS. sind an die Reichsleitung, Berlin W 50, Nürnberger Straße 8, zu richten.

PERSONALIEN

Wie wir schon mitteilten, gelangt am 27. Oktober Hans Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« zur Aufführung. Von Professor Pfitzner und der Funkstunde wurde *Heinz Marten* als Tenorsolist ausersehen.

Das *Elly-Ney-Trio* (Elly Ney — Wilhelm Stroß — Ludwig Hoelscher) wird im kommenden Winter große Konzertreisen in England, Holland, Finnland und der Schweiz ausführen und steht noch in Unterhandlung mit Spanien, Schottland und Schweden. Aus der Reihe der deutschen Verpflichtungen sind das Gewandhaus in Leipzig, die Museums-Gesellschaft in Frankfurt a. Main und Konzerte in Berlin, München, Hamburg, Breslau, Düsseldorf usw. zu nennen.

Elly Ney wurde auch für den kommenden Winter in alle Konzertzentren Europas verpflichtet. Neben einer Reihe von zehn Konzerten in England wird sie u. a. in Rom, Amsterdam, Helsingfors usw. spielen mit ausschließlich deutschen Programmen.

Der Königsberger Domorganist *Eschenbach* ist anläßlich des Domjubiläums seitens der Kirchenleitung zum Kirchenmusikdirektor ernannt worden.

Der Magistrat der Stadt Kiel hat Kapellmeister *Hans Gahlenbeck*, der seit vier Jahren die Stelle des Ersten Opernkapellmeisters am Kieler Stadttheater inne hat, und der als Nachfolger von Professor Dr. Fritz Stein im kommenden Winter auch die Sinfoniekonzerte dirigieren wird, den Titel eines Städtischen Musikdirektors verliehen.

Walter Goldmann hat sich mit dem Geiger *Alfred Wittenberg* und dem Cellisten *Paul Blumenfeld*, beide ebenfalls *Juden*, zu einem Trio zusammengeschlossen.

Der Münchner Bariton *Max Hartmann* und *Irmgard Proehl* wurden für eine Liederstunde, die Münchner Komponisten gewidmet ist, vom Deutschen Sender, Berlin, verpflichtet.

Wilhelm Heinitz, dem wissenschaftlichen Rat am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg und Privatdozenten für Vergleichende Musikwissenschaft, ist vom hamburgischen Senat die Amtsbezeichnung *Professor* verliehen worden.

Alfred Irmler ist vom thüringischen Volksbildungsministerium zum Leiter der Landeskapelle in Meiningen berufen worden. Irmler ist in den letzten Jahren mit mehreren sinfonischen und kammermusikalischen Werken hervorgetreten. Er wurde insbesondere bekannt durch seine Oper »Claudine von Villa Bella«, die im Goethe-Gedächtnisjahr vom Deutschen Nationaltheater uraufgeführt wurde.

Hanns Henny Jahnn, der Dichter und Orgel-

bauer, ist, wie das Presseamt der Stadt Altona mitteilt, zur Zeit in *Straßburg* tätig und wurde von protestantischer und katholischer Seite »als Erretter der Orgel« begrüßt. Es ist wahrscheinlich, daß ihm die Überwachung der Wiederherstellung der weltbekannten Silbermann-Orgel übertragen wird.

Eugen Jochum, der bisherige Dirigent der Berliner Funkstunde und künftige hamburgische Generalmusikdirektor, hat eine Einladung nach Barcelona angenommen, wo er im Februar die deutschen Festspiele leiten wird. Es finden Aufführungen von Wagners »Tannhäuser«, »Tristan« und »Parsifal« statt.

Erich Kleiber wird in dieser Saison außer vier Staatsopernkonzerten mit den Berliner Philharmonikern drei Konzerte in der Philharmoie dirigieren, deren erstes am 4. Oktober stattfindet.

Else Eichbaum-Klockow beging ihren 60. Geburtstag. Das segensreiche Wirken dieser Frau, der Leiterin des weit über Deutschlands Grenzen hinaus geschätzten Tonkünstlerheims zu Berlin, ist in allen Musikerkreisen bekannt.

Ministerialrat Prof. Dr. *Karl Kobalt* vom österreichischen Unterrichtsministerium ist zum Präsidenten der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ernannt worden, die er bereits seit Jahresbeginn geleitet hatte. Von Kobalt sind zahlreiche Schriften erschienen, u. a. Biographien über Bruckner, Haydn und Schubert, ferner ein Buch über österreichische Musikstätten.

Am 9. September wurde der Musikwissenschaftler Prof. Dr. *Theodor Kroyer* 60 Jahre alt. Die musikalische und die wissenschaftliche Welt hat an diesem Tage einem Manne zu gratulieren, der fast ohne äußeren Geltungsanspruch rein auf Grund seiner geistigen Qualitäten es zu einer bedeutenden Stellung und zu hohem Ansehen gebracht hat. Seine Schüler verehren in ihm einen Forscher, der, in weiser Selbstbeschränkung sein Arbeitsgebiet absteckend, wissenschaftliches Können mit künstlerischer Begabung in sich bindet, was gerade für den Kunstwissenschaftler wichtig ist. Kroyer stammt aus München, war ursprünglich Theologe und studierte dann Komposition bei Rheinberger und Musikwissenschaft bei Sandberger. Er wirkte dann erst als Kritiker der »Allgemeinen Zeitung« und seit 1902 auch als Privatdozent an der Universität seiner Heimatstadt. 1920 wurde er an die Universität Heidelberg, 1923 als Nachfolger von Hermann Abert an die Universität Leipzig, 1932 an die Universität Köln berufen. Als ordentlicher Professor in Leipzig hat Kroyer für das dortige Musikwissenschaftliche Institut die berühmte Heyersche Instrumentensammlung aus Köln erworben und sich um den Ausbau des Seminars zum Musikwissenschaftlichen Zentralinstitut verdient gemacht. Das besondere Forschungsgebiet Kroyers ist die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Auf diesem Gebiet ist er vor allem durch seine Studien über die Anfänge der Chromatik und durch die Herausgabe von Werken des von Luther hochverehrten Ludwig Senfl hervorgetreten. Auch die Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der »Deutschen Musikgesellschaft« ist von Kroyer ins Leben gerufen worden und wird seither von ihm geleitet. Man wünscht dem hervorragenden Gelehrten, dem auch eine wertvolle Darstellung der Musik der Renaissance zu danken ist, weitere fruchtbare Arbeit.

Privatdozent Dr. *Hermann Matzke*, Vorsteher des Instituts für musikalische Technologie und Leiter des Collegium musicum der Technischen Hochschule in Breslau, ist als Leiter der musikalischen Abteilung an die Schlesische Funkstunde berufen worden.

Hermann Meißner, bisher Kapellmeister an der Essener Oper, wurde zum Dirigenten der Städtischen Konzerte in Mühlheim (Ruhr) ernannt.

Der Münchener Sänger *Ernst Müller*, Schüler von Prof. Rich. Schmid und Anna Bahr-Wildenburg, wurde als 1. Bariton an das Stadttheater Heilbronn verpflichtet.

Karl Nef, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, hat kürzlich seinen 60. Geburtstag gefeiert. Dem gründlichen Gelehrten, dem hilfsbereiten und feinen Menschen, dem verehrten Lehrer haben Schüler und Freunde eine größere Festschrift gewidmet, in welcher hauptsächlich Themen behandelt werden, die dem Forschungsgebiet des Lehrers naheliegen: die Musikgeschichte der Schweiz und die Geschichte der Instrumentalmusik. Jacques Handschin stellt wichtige Quellen für die mittelalterliche Musikgeschichte der Heimat zusammen.

Am 22. September beging Professor *Robert Hernried*, der dienstälteste Lehrer für Musiktheorie und Komposition an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin und Schriftleiter der vom Reichsverband Deutscher Orchester herausgegebenen Zeitschrift »Das Orchester«, seinen 50. Geburtstag in Verbindung mit seinem 25jährigen Künstlerjubiläum. Als Musikpädagoge wirkte er stets gegen die zersetzenden Einflüsse des Atonalismus und Jazz, trat als Komponist und in musiktheoretischen Arbeiten für eine gesunde Entwicklung

der deutschen Tonkunst ein und erforschte und veröffentlichte unbekannte Tatsachen und Briefe von Wagner, Brahms, P. Cornelius, Hugo Wolf und Hermann Goetz. So gewann sein Name im ganzen Reiche und über dessen Grenzen hinaus einen guten Klang.

Am 2. September feierte der bekannte Pianist und Pädagoge, Professor *Willy Rehberg*, Mannheim, seinen 70. Geburtstag.

Johannes Röder wurde von der Stadt *Flensburg* zum *städtischen Musikdirektor* ernannt. Der junge Dirigent wurde durch das Flensburger Schütz-Fest 1932 bekannt.

Kammersänger *Fritz Soot* wurde anläßlich seines 25jährigen Bühnenjubiläums zum Ehrenmitgliede im Verwaltungsrat der Bühnengenossenschaft ernannt.

Der Leipziger Thomas-Kantor Professor Dr. D. *Karl Straube*, der seit 1920 die Chorkonzerte des Gewandhauses dirigiert, hat, wie unser Korrespondent meldet, der Gewandhaus-Direktion mitgeteilt, daß er sich aus Gesundheitsrücksichten gezwungen sehe, von der Leitung der Gewandhaus-Chorvereinigung zurückzutreten. Die Bemühungen der Direktion, Professor Straube dem Gewandhaus zu erhalten, sind vergeblich geblieben.

TODESNACHRICHTEN

Am 18. September † Rudolf Peterka. 1894 zu Brünn geboren, war er 1908 als Geiger und Bratschist im dortigen Theaterorchester tätig. Ab 1915 studierte er kurze Zeit an der Wiener Musikakademie. 1920 dirigierte er einige Konzerte des Studentenorchesters an der Brünner Technischen Hochschule und ließ sich dann in Weimar nieder. Von seinen Werken verdienen besondere Erwähnung: Die Klavierstücke, Ein Klaviertrio (D-dur op. 6), Ein Streichquartett (op. 9, mit dem Motto »Zurück zur Musik«), Orchesterlieder, Ein japanischer Liederzyklus und die Oper »Rosanna«, die in Stuttgart 1927 ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte. Sein rhapsodisches Vorspiel für Orchester (op. 8) »Triumph des Lebens« erlebte noch am 13. September, also kurz vor seinem Tode, eine Aufführung in der »Berliner Funkstunde«. Er war berufen, im Oktober das SS.-Sinfonieorchester in Rom zu dirigieren.

Kammersänger *Robert Philipp*, der ehemalige Tenorist der Berliner Hofoper, † in Berlin im Alter von 81 Jahren.

Ernst Stoehter, der Leipziger Komponist und Musikpädagoge, ist † im Alter von 71 Jahren. Stoehter hat vor allem durch seine Chorkompositionen künstlerische Erfolge gehabt. Auch mit kammermusikalischen Werken, drei Sinfonien und zwei Opern, von denen eine bei einem Theaterbrand in Barmen verloren ging, ist er als schöpferischer Musiker hervorgetreten.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Im Zusammenhang mit den Artikeln von Prof. Dr. *Hermann Unger* (Köln) und *über* Professor Dr. h. c. *Georg Schumann* veröffentlichen wir deren Porträte. Mit Interesse wird man die *Berliner Singakademie* betrachten, deren Direktor *Georg Schumann* ist. Das Gebäude kann man wohl mit zu den schönsten Schöpfungen Schinkels rechnen. Wie erinnerlich, gelangt *Paul Graeners* »Marien-Kantate« am 14. Oktober in Dresden unter Werner Ladwig und am 23. Oktober in Berlin unter *Georg Schumann* zur Aufführung. Der *Verlag Eulenburg/Leipzig* war so liebenswürdig, uns aus diesem Chorwerk eine Partiturseite (Faksimile, verkleinert) für »Die Musik« zur Verfügung zu stellen. Aus dem großen Werk »Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition« von *Gotthold Frotscher* ist der »Musik« ein Bild beigelegt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ZUM TAG DER HAUSMUSIK

(21. 11. 33)

VON

RUDOLF MARIA BREITHAUPT, BERLIN

Über Wert und Bedeutung der Hausmusik als bestes Kulturgut besteht kein Zweifel. Zu allen Zeiten und in allen Kulturstätten — und zwar nicht nur in Wien allein! — hat es eine musikalisch-geistige Elite gegeben, die die edle Kunst der Haus- und Kammermusik mit erlesenem Geschmack und reifem Verständnis gepflegt hat. Aber wie die Zeiten der köstlichen Briefkultur und der schöngeistigen Lesezirkel der Früh- und Spätromantik verklungen, so sind auch die berühmten Musiksalons längst dahin. Die Entthronisierung der deutschen Fürstenhäuser, die Ausschaltung des Hochadels, die zunehmende Verarmung der einst wohlhabenden Bürgerschichten, der sogenannten „oberen Zehntausend", taten der Hausmusik weiter Abbruch. Nur wenige Häuser, unter denen das Mendelssohnsche Haus und das Heim von *Marie von Bülow* in Berlin besonders zu nennen sind, haben neben einigen kunstsinnigen Professoren-, Beamten- und Ärztekreisen die musikalische Kunst pfleglich behandelt. Was sonst an Musikkultur im deutschen Familienkreise noch vorhanden war, verkümmerte mehr und mehr und fiel schließlich dem mörderischen Einfluß der mechanischen Musik zum Opfer.

Die Hausmusik gedieh ja schon längst nicht mehr. Das rasende Tempo der Großstädte, die Hast und Unruhe des Maschinenzeitalters, die Überkultur und das mit ihr verbundene Überangebot an Opernaufführungen, Orchester- und Solistenkonzerten ließen sie mehr und mehr dahinsiechen. Die Voraussetzungen und Bedingungen ihrer Blüte, nämlich Zeit und Ruhe, Begeisterung und Hingabe an die Sache selbst, schienen von Grund aus verändert. Andere Ideale und andere Zwecke nahmen von der Jugend Besitz. Der neuzeitliche Sport, der Tanz und das Wochenendfieber jagten die Hausmusik aus dem heiligen Tempel der Familie heraus. Dazu trat als entscheidender Faktor die schwere Wirtschaftskrise, die die Musik gemeinhin als einen »Luxus« abtut, und ihre Pflege zum Schaden des deutschen Geistes auf ein Minimum zurückgebracht hat. Eine Nachfrage in den Berliner Gemeindeschulen ergab einen Rückgang von 49% auf 7% (ich zitiere aus dem Kopfe!). Während also früher noch 49 Schüler von 100 Musikunterricht hatten, nahmen nur noch sieben Privatstunden. Das ist ein erschreckendes Zeugnis! Auch dort, wo die Hausmusik früher vornehmlich gedieh und in Blüte stand, wie in den einsamer gelegenen Land- und Waldstädten, deren Bewohner eben noch musikhungriger und begeisterungsfähiger waren, hat das Radio geradezu verheerend auf die Hausmusikkultur gewirkt.

Aber wie die Bauernblumen, die auf dem Lande und in der Kleinstadt besser gedeihen, wieder in Aufnahme gekommen und in die großstädtischen Gärten und Parks verpflanzt sind, so könnte auch der Hausmusik wieder aufgeholfen werden, wenn Haus und Schule, musikbeflissene Laien und Berufsmusiker sich die Hände reichten. Die Zeit dafür ist jedenfalls wieder günstig. Unser Volk ist arm geworden. Es hat kein Geld mehr für Oper und Konzerte. Schon das Fahr- und Garderobengeld schließen oft den Genuß guter Musik, zumal für eine mehrköpfige Familie, aus. So haben sich unter dem Zwange der Verhältnisse wieder kleinere und größere Hauskonzerte eingebürgert. Man kommt in Familien zusammen und opfert sein Scherflein, um den notleidenden jungen Talenten zu helfen. Auch der Rundfunk beginnt endlich sich auf seine Pflicht gegenüber der Hausmusik zu besinnen. Der seelische Hunger nach guter, intimer Musik war ja in unserem Volke immer vorhanden. Es kommt lediglich darauf an, der den deutschen Geist verflachenden und abstumpfenden Radio- und Plattenmusik, die die Tanztees und die privaten Festlichkeiten und Vergnügungen in grauenvoller Weise überflutet, einen Damm entgegenzusetzen und die deutsche Familie wieder aufzurütteln, und ihr durch gute Beispiele wieder den Segen einer heimischen, bodenständigen Musikkultur und das Glück des musikalisch-nachschöpferischen Willens und des selbsttätigen Spieltriebes aufzuzeigen. Oder ist es kein Glück, wenn Vater und Mutter, Söhne und Töchter, Freunde und Verwandte an den langen Winterabenden sich zusammenfinden und gemeinschaftlich an dem edelsten Musiziergut, das wir haben: am Duo, Trio, Quartett, an Volkslied und Kunstlied, oder gar an kleinen a cappella-Formen sich erfreuen? Was sind gegenüber einer derartigen Betätigung die meisten Kinovorführungen mit ihren mehr oder minder unkünstlerischen und geistlosen Programmen?! Wenn ich an meine eigene Jugend zurückdenke, so sind die sonntäglichen Zusammenkünfte unseres Hausquartettes »Haydn« und die späteren Übungsabende unseres Gymnasial-Orchestervereins die wenigen Lichtblicke meines Schullebens. Da das Klavier häufig ausgeschaltet war, so erlernte ich noch die vortreffliche Kunst des Kontrabaß-Spiels, und zwar lediglich deshalb, um dem Orchester erst das nötige Fundament zu geben. Ich erwähne dies nur, um zu zeigen, was Begeisterung und freudiger Selbsttätigkeitstrieb zu vollbringen vermag.

*

In einem Punkte ist ja ein großer Wandel zum Guten zu verzeichnen. Die Schulmusikpflege steht heute auf ungleich höherer Stufe als zu meiner Jugendzeit. Von ihr aus kann auch der eigentlichen Hausmusik ein neuer An- und Auftrieb erwachsen. Möge der »*Tag der deutschen Hausmusik*« von glücklicher Vorbedeutung für ihre Erneuerung sein und reiche Frucht tragen! Wer den Geist und die Liebe zur Hausmusik zu wecken mithilft, tut ein gutes Werk. Die deutsche Familie ist ja musikalisch gar nicht tot zu kriegen. Das ist unser

Glaube! Wenn gewisse Anzeichen nicht trügen, so hat der übermächtige Einfluß der mechanischen Musik bereits seinen Höhepunkt überschritten. Die Menschheit beginnt sich wieder abzuschließen und das »Original« höher einzuschätzen als seine mechanische Wiedergabe durch die Platte. Im engeren und weiteren Familienkreise erfreut man sich am eigenen Sang und am eignen Spiel. Zur Hausmusik bedarfs wirklich nur des guten Willens und der Liebe zur Sache. Die Musikanten sind schon da. Vorhanden auch ein unerschöpflicher Schatz alten, vorklassischen, klassischen, romantischen und neuzeitlichen Musiziergutes. Man verfahre nur nicht allzu historisch und akademisch-lehrhaft. Improvisatorischer Geist ist besser denn Zwang und Drill! Jeder von den Alten, von den Jungen und Mädeln, begabten Laien und Berufsmusikern zeige, was er kann und gebe irgendein Stück zum Besten. Gemischte Programme sind vorzuziehen. Das Klavier wechsle mit Gesang, Geige und Kammermusik ab. Man gehe auch zu Stilübungen und kleineren Vorträgen über. Ein Tag z. B. sei Mozart, ein anderer Beethoven oder Schubert, wieder ein anderer Schumann oder Brahms und weiter bis zu den Modernen gewidmet. Auch das vierhändige Spiel lasse man wieder zu Ehren kommen. Ich gedenke noch mit Rührung der Stunden, wo ich zusammen mit der Mutter die alten Ouvertüren zu »Peter Schmoll«, »Zampa« u. a. m. vom Blatt spielte, von den später hinzutretenden Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven zu schweigen. Besonderen Wert lege man auf das selbstschöpferische Moment. Eigene kleine Kompositionen, Übertragungen und Arrangements wertvoller Lieder, neuzeitlicher Opernmelodien, Tänzen und Märschen sind willkommen, sollten sie am Anfang formal auch etwas bedenklich erscheinen. Mein Jugendquartett hatte jedenfalls mit der Übertragung der seinerzeit »berühmten« Czibulka-Gavotte und dem bekannten Walzer von Ivanovici: »Donauwellen« einen triumphalen Erfolg. Auch Gitarre, Mandoline, Blockflöte und andere Kinderinstrumente soll man nicht gering schätzen. Und dann die Hauptsache: man pflege das einfache Volkslied! Hier verweise ich auf Fritz Jödes »Der Spielmann« (4 Bde. bei Georg Kallmeyer-Wolfenbüttel) und die Sammlung: »Der Musikant«, sowie auf seine »Musikantenlieder« und »Die Singestunde« (ebenda). Für reifere Spieler, besonders für Schul- und Laienvereinigungen, haben wir im »Collegium scholasticum« (Litolff-Braunschweig), einer Sammlung älterer Musik mit Quartettbesetzung und Continuo (Klavier), ein gediegenes Musiziergut, das Herz und Gemüt, Geist und Seele in gleicher Weise befriedigt und erfreut. Höhepunkte dürften natürlich reine Kammermusikabende und künstlerische Liedervorträge bilden. Selbst Opern-Kulturabende mit praktischen Erklärungen am Klavier, wie sie die große Wagner-Periode kannte, müßten wieder in Aufnahme kommen. Es kommt nur auf den Versuch an, oder richtiger auf den Geist der Familie bzw. eines wahrhaft begeisterten und beherzten Musikers, der sich in den Dienst dieser guten Sache stellt, und der Erfolg ist da.

Für die Kinder endlich gibt es eine fast unübersehbare Literatur von Gemeinschaftsmusiken. Größere Familienkreise und Schulen können einfach aus dem Vollen musizieren. Da ist z. B. die »Schweizer Sing- und Spielmusik« (Gebr. Hug-Zürich) oder »Des Lebens Sonnenschein«, für 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Klavier von *Joseph Haas*, oder seine »Schelmenlieder« für eine Singstimme oder einstimmigen Kinderchor mit Klavier (beides bei Schotts Söhne-Mainz). Da sind ferner die »Musikalischen Formen in historischen Reihen«, Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und für das häusliche Musizieren, herausgegeben von *Heinrich Martens* bei Chr. Friedr. Vieweg-Berlin-Gr.-Lichterfelde, sowie die »Kindersinfonien« und die »Musikschätze der Vergangenheit« (ebenda). Geradezu entzückend sind die »Märchenspiele« von *Kaempfert:* »Hänsel und Gretel«, »Ein Wintermärchen«, »Ein Johannistraum« (bei Gebr. Hug & Co., Zürich), sowie die »Reise um die Erde« für Schulchor, Sologesang, 4 Soloinstrumente und Klavier von *Joachim Popelka*, »Glückskind und Pechvogel«, Märchenoper in 2 Akten für Kinder nach dem gleichnamigen Märchen aus Richard Leanders »Träumereien an französischen Kaminen«. Für Gesang, Dialog und Klavierbegleitung zu 4 Händen von *Carl Reinecke.* — »Das Märchen vom Schweinehirten«, nach Andersen. Für Klavier zu 4 Händen mit verbindender Dichtung ebenfalls von *Carl Reinecke,* — »Im Elfenreich«, für Soli, 3stimmigen Frauen- oder Kinderchor und Klavier mit verbindendem Text von *Wilhelm Rudnick,* — »Prinzessin Ilse«, eine Rübezahllegende für Solostimmen, weiblichen Chor, Klavier und Deklamation von *Anton Krause,* — »Der verzauberte Frosch«, ein Märchenlustspiel in 2 Akten für Sopran- und Altstimmen mit Klavierbegleitung zu 2 und 4 Händen von *C. Greith*, besonders aber die »Erste Spielmusik« für Schülerorchester und die »Kleine Weihnachtsmusik zum Spielen und Singen« von *Kurt Thomas*, und die »Kleine Pfeifermusik zum Blasen, Fiedeln und Tanzen« von *Christian Lahusen*, oder die »Weihnachtsmusik für Schülerorchester« von *Sigfrid Walther Müller* (alles bei Breitkopf & Härtel-Leipzig). Alles in allem ein weites Betätigungsfeld, auf dem sich Groß und Klein herumtummeln kann. Es gibt viel und großes zu tun und noch mehr und noch größeres aufzubauen. Laßt uns daher alle zusammenschließen, den verlorenen Kulturboden der Hausmusik mit allen Mitteln und Kräften zurückzuerobern und unsere Volksseele wieder zu höheren geistigen Zwecken und Idealen emporzuführen.

Vgl. hierzu die Veröffentlichungen des »Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht«, Berlin, bes. die Programme der früheren »Reichs-Schulmusikwochen«. Auch die Wort-Ton-Methode von Karl Eitz und ihre grundlegende Bedeutung für den Volksmusikunterricht sei an dieser Stelle mit Auszeichnung genannt. (Vgl. die neue Schule von *Richard Junker* und *Rudolf Maria Breithaupt:* »Vom Singen zum Klavierspielen«, Verl.: Henry Litolff, Braunschweig.)

* * *

RICHARD WAGNER ALS KÜNDER DER ARISCHEN WELT

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Was das Genie von dem großen, erfolgreichen Könner unterscheidet, ist die Berufung, seinem Volke oder gar seiner Rasse in ausschlaggebender Sternenstunde den Ausweg aus großer Not zu weisen. Die Not unseres Jahrtausends war und ist die Entfremdung von unserer rassischen Erbanlage, der starken Wurzel unserer Kraft. Seit die Arier vor Jahrtausenden von ihrer Urheimat (dem hohen polaren Norden) südostwärts nach Indien, südwestwärts bis an die Küsten der Atlantis abwanderten, mußten naturnotwendig mit solchen gewaltigen Änderungen des Klimas und der Lebensweise in neuer Heimat Religion und Weltanschauung Abwandlungen erfahren. In Indien entstand das brahmanische Kastenwesen, um sich in üppigster Natur gegen die Urbewohner rassisch zu sichern. Im Nordwesten des arischen Raumes galt der Kampf der Germanen mehr der nordisch-herben Natur und ihren Gewalten, nach denen sich ihre Göttergestalten formten. Nachdem auch diese vor dem Christentum erblaßt waren, versanken die letzten Erinnerungen an das arische Erbgut. Nur der rassische Instinkt blieb ihnen; nur durch ihn empfanden sie das Artverwandte in griechischen Schriften. Zunächst schlossen sie sich dem arianischen Christentum an. Erst die Kreuzzüge, der Templerorden und Manichäer, die aus der arischen Urheimat vor rassefremder Bedrückung westwärts bis in die Provençe flohen, brachten Erinnerungen, Sagen und Mythen uralter arischer Hochkultur zu den französischen Troubadours und deutschen Minnesängern, doch in esoterischer Form, die dem Volke nicht zugute kommen konnte. Erst die Romantiker belebten wieder die alten Sagen und Epen, aber es bedurfte eines Richard Wagner, sie zu neuem Leben zu erwecken und ihren tiefsten Sinn aus den Verkrustungen der Jahrtausende herauszuschälen. Hierbei leitete ihn sein instinktstarkes Rassegefühl mit der eigenartigen Sicherheit eines Wünschelrutengängers: bereits im »Lohengrin« witterte er den Weg zur Gralsburg, zum Heiligtum der arischen Rasse, das er aber erst im »Parsifal« in voller Klarheit erreichen sollte, wie ja sein Held selber erst beim zweiten Besuch auf der Gralsburg, gereift durch Kämpfe und Leiden, »durch Mitleid wissend«, das erlösende Wunder vollbringt. Zuvor aber mußte er sich durch die Tragödie des Individualismus, die nur im Nirwana erlöst werden kann, durch »Tristan und Isolde« zur Völkertragödie emporheben, zum Gemeinschafts-Erleben der germanischen Rasse im »Ring des Nibelungen«. Nie wurde einem Volke ein gewaltigeres Gemälde riesiger Ausmaße geschenkt »im Vertrauen auf den deutschen Geist«. Der Bayreuther Meister selbst glaubte nie mehr etwas Größeres schaffen zu können. Und doch sollte ihm noch vor-

behalten bleiben, uns nicht nur das germanische Lebensalter unserer Rasse zu deuten im »Ring«, sondern uns an die Quelle der gesamten arischen Rasse zurückzuführen, uns den ältesten und hehrsten arischen Mythos hochentwickelter vorgeschichtlicher Zeiten wiederzugewinnen und neu zu beleben im »Parsifal«. Daß er im heiligen Gral das uralte Symbol der Reinerhaltung der arischen Rasse gefunden hatte, konnte er selbst nur ahnend nachgestalten. Die materialistische Geschichtsforschung seiner Zeit konnte ihm nicht den Weg zur Gralsburg weisen, tappte sie doch selbst im Dunkeln, z. B. bereits in der Frage über die Unterlagen des Christian von Troyes, Wolframs von Eschenbach und der anderen Gralsdichter des Mittelalters. Lange Jahrzehnte mußte auch Richard Wagner den Weg zum Grale suchen. Im »Lohengrin« (1847) hieß es auch für ihn: »In fernem Land, unnahbar euren Schritten, liegt eine Burg, die Monsalvat genannt.« Erst drei Jahrzehnte schwersten Erlebens machten ihn (1877) — »durch Mitleid wissend« — wissend um die Leiden des Amfortas, der sich mit Kundry—Herodias—Salome gegen sein Geschlecht versündigt hatte. Er erlag der zauberkundigen Verführerin zu unreiner Rassevermischung und wurde von dem Speere Klingsors an den Geschlechtsteilen verwundet. Erst der Reine, der den Umgarnungen der »Herodias-Höllenrose« widerstand, kann diese furchtbare Wunde schließen und das heilige Blut in ungetrübter Reinheit neu erglühen lassen in der Gralsschale. Sie war es nach übereinstimmenden alten Sagen, in der Jesus kurz vor der Passion beim Abendmahle den Wein reichte, in der Josef von Arimathia unterm Kreuz sein Blut auffing. Die Königin von Saba soll sie Salomo geschenkt haben, in dessen Tempel sie blieb. Nikodemus überließ sie Jesu. Als frühesten Besitzer kennt die Sage nur einen mächtigen »Heiden«. Welcher Rasse er angehörte, das interessierte im Mittelalter nicht mehr und wurde völlig vergessen.

Aber die indogermanische Sprachwissenschaft führte in den letzten Jahren zu Forschungen und Grabungen im Mutterlande arischer Völker, die Überraschendes zeitigten, ohne abgeschlossen zu sein. Nun kann man Wolfram von Eschenbachs Anmerkung, er habe die Parsifal-Geschichte durch »Meister Kiot« bekommen, der sie in einem »Heidenbrief« in Toledo fand, nicht mehr anzweifeln. Die Araber des damaligen Spanien standen noch in lebhafter Verbindung mit ihren semitischen Stammesgenossen, die Iran erobert hatten und hier das reiche Erbe uralter arischer Kultur auf ihre Art weiterzuführen versuchten. In den neuerdings erschlossenen Literaturen des persischen Mittelalters konnten die Vorbilder für Wolfram von Eschenbachs »Parzival« nachgewiesen werden, die in ihrer astrologischen Esoterik auf älteste Mythen der arischen Vorzeit unter Zarathustras Priesterherrschaft zurückgehen mögen. Spuren führten in das alte Ariana und an den arischen See (Arius lacus), in dem die Jungfrauen und Priesterinnen Zarathustras badeten, um den göttlichen Samen zu empfangen. Es ist der heutige Hamun-See, in dem Orienta-

listen den See Brumbane des Wolfram von Eschenbach nachzuweisen versuchen. In ihn mündet der Hilmend, der dem Plimisol des alten Epos entspräche. Hier, in Sistan, nahe der heutigen Grenze zwischen Afghanistan und Beludschistan fand man mächtige Ruinen auf einem Tafelberge, dem Kuh-sal-Chwadschäh. Da Kuh Berg (mons) bedeutet, wäre hiervon Mon-salwatsch abzuleiten. Auch die anderen Örtlichkeiten in Wolframs »Parzival« lassen sich einwandfrei nachweisen. Doch uns genüge hier, den Ursprung der Gralssage auf ältestem arischem Heimatgebiet nachgewiesen zu haben.

Was aber ist nun der heilige Gral, um den sich solche reiche Sagenbildungen durch Jahrtausende knüpfen konnten? Wolfram nennt ihn auch »Lapis exillis« (lapis ex coelis, der Stein aus dem Himmel), was an die Sage anknüpft, er sei der leuchtendste Edelstein in der Krone Luzifers gewesen, aber nach seinem Abfall von Erzengel Michael mit mächtigem Schwerthieb aus ihr herausgebrochen worden. So sei er auf die Erde herabgefallen.

Daß Meteore Gegenstände religiöser Verehrung wurden, bezeugt ja noch der heilige Stein der Mohammedaner (Kaaba) zu Mekka. Doch fragen wir uns hier vor allem, welche Bewandtnis es mit dem Gral haben mochte. Mit den Deutungen aus dem griechischen krater (Mischkessel, Mischkrug) und seinen altprovençalischen Nachbildungen, dem lateinischen sanguis realis (Blut des Königs) oder gradalis (stufenweise) ist dem tieferen Sinn nicht Genüge getan. Auch die materialistische Geschichtsforschung kann hier nicht weiterhelfen. So sei uns hier ausnahmsweise erlaubt, die Visionen der Katharina von Emmerich wenigstens anzuhören, wie sie Clemens Brentano 1824 schriftlich festhielt. Um Raum zu sparen, fügen wir in Klammern nötigste Hinweise ein. In der Vision sah sie den Kelch des heiligen Abendmahles in geheimnisvollen Parabeln: »Der Kelch ist nach einer Figur gemacht, welche auf eine wunderbare Art, ich meine irgendwo aus der Erde gekommen ist; es ist ein Geheimnis damit, aber er ist darnach gemacht. Das ist der Kelch, den ich in den großen Parabeln da stehen sah, wo der brennende Dornbusch war.« Brentano merkte an, daß sich ihre Äußerung auf »eine große symbolische Parabel von der Herstellung des Menschengeschlechtes von Anbeginn« beziehe, die sie »leider nicht ganz erzählte und dann vergaß«. Immer wieder sah sie das Heilstum: »Der große Kelch war schon bei Abraham; Melchisedeck brachte ihn aus dem Lande der Semiramis, wo er verkommen war, mit in das Land Kanaan. Als er allerhand Plätze in Jerusalem gründete, hat er ihn bei den Opfern gebraucht, da er Brot und Wein vor Abraham opferte, und er hat ihn Abraham gelassen. Der Becher ist auch schon bei Noah gewesen und stand ganz oben in der Arche... Die Leute, welche Noah den Kelch und die dadrin befindlichen Schätze brachten, waren solche Gestalten in langen, weißen Gewändern, wie die drei Männer, die zu Abraham kamen und ihm Fruchtbarkeit verhießen. Es war, als brächten sie Noah ein Heiligtum aus der Stadt, das nicht zugrunde gehen sollte; die Stadt selbst ging mit allem in der Sündflut unter. Der Kelch

war auch bei einem guten Stamm der Kinder Noahs (wohl bei Abkömmlingen Japhets, des Stammvaters der Arier?) bei Babylon; sie wurden wie Sklaven von Semiramis gedrückt. Melchisedeck führte sie heraus nach Kanaan und brachte den Kelch mit. Ich sah, daß er ein Zelt bei Babylon hatte und ihnen, ehe er sie fortführte, das Brot dort segnete und brach. Sonst hätten sie die Stärke, fortzuziehen, nicht gehabt. Diese Leute hießen ungefähr wie Samanen.« (Alexanders des Großen Heerführer trafen östlich von Persepolis auf Carmanen, die der ganzen Gegend den Namen Carmania gaben. Es dürfte dieselbe Wurzel wie bei Germanen [die Erhabenen] sein. Übrigens schilderte Katharina von Emmerich den König Melchisedeck als hell und strahlend mit blondem, seidenweichem Haar. Auch die Amoriter der Bibel waren Arier.)
Aus ihren Schilderungen ist zu entnehmen, daß das Opfer des Arierkönigs Melchisedeck (Weizenbrot und Wein im gemeinsamen Kelch) keineswegs eine semitische, sondern ausgesprochen eine arische Sitte war. Sie sagt ausdrücklich: »Das Brotbrechen und Austeilen und das Trinken aus einem gemeinsamen Kelch am Schlusse des Mahles war aber schon seit alten Zeiten als ein Zeichen der Verbrüderung und Liebe beim Willkomm und Abschied gebräuchlich.« Wie fremd es den Juden geblieben ist, beweist die Verleumdung des Judas Iskariot, der unmittelbar nach dem durch Jesus ausgeteilten Liebesmahle zu den jüdischen Hohepriestern lief und ihnen verriet, er habe zu den Pasahgebräuchen etwas Neues hinzugesetzt, eben dies Brotbrechen und Trinken aus dem Kelch. So kam dieser Punkt als eine der wichtigsten Anschuldigungen in die Anklagen des Kaiphas, obwohl Nikodemus aus Schriftrollen bewies, daß diese Abschiedssitte früher gepflegt worden sei; offenbar in Erinnerung des Opfers Melchsedecks. Jedenfalls ist sie dann bei den Juden gänzlich in Vergesenheit geraten und erst wieder durch Jesus erneuert worden. In diesem Zusammenhang wäre daran zu erinnern, daß Houston Steward Chamberlain Jesus als Arier begründend nachweist. Daß er zwischen seinem 12. und 30. Lebensjahr Reisen durch Persien, Baktrien und Indien machte und bei den Priestern Zarathustras und Brahmas lange verweilte, wird von Zaradusth Hanish, dem Begründer der Mazdaznan-Bewegung, selbst persischer Abstammung, als Tradition uralter Klöster am Hindukusch und Himalaja erwähnt.
Die Visionärin schildert den Kelch »in birnenförmiger Gestalt von brauner, spiegelglatter Masse«, aber mit Gold überlegt oder gefaßt, mit zwei kleinen Henkeln, an welchen man ihn anfassen könne: er sei ziemlich schwer. Sein Material sei unschmelzbar und seiner Natur nach keinem Menschen bekannt, nur Jesus hätte um seine Beschaffenheit gewußt.
Dies uralte Symbol der Arier in noch größerer Reinheit, als es die Minnesänger des Mittelalters vermocht, wieder zu hellem Leuchten gebracht zu haben, ist die Tat Richard Wagners, vielleicht von seinen vielen Taten die genialste und bedeutsamste, deren Auswirkungen wir noch gar nicht übersehen können.

»Gral«, »Gralsritter« sind neue, wieder lebendig gewordene Begriffe und hohe Symbole, und immer deutlicher enthüllt sich durch wissenschaftliche Forschungen der hehre Gehalt dieses Ur-Symboles der Arier. Zugleich lernen wir den Heilandsbegriff, den Richard Wagner so klar erfaßte, als arische Vorstellung kennen, die den Semiten schon immer fremd blieb. In allen religiösen Gedanken der alten Arier und Zarathustra- wie Brahma-Priester finden wir die Idee vom arischen Weltkönig und Weltheiland wirksam, während der Messiasgedanke der Juden, ihnen wohl durch Melchisedeck überbracht, sich bis zu den Tagen Jesu immer mehr ins Materielle verzerrte. Dies wurde ja der Grund zur Tragödie um Jesus und zu seinem Kreuzestode auf Golgatha, daß die Juden sich ihren Messias nur mit dem Schwert in der Hand als ihren Befreier vom Joche Roms vorstellen konnten, als einen Nachfolger des Judas Maccabäus. Daß er statt dessen in esoterischer Abgeschlossenheit seinen Jüngern das Osterlamm mit arischen Liebesmahlzeremonien weihte, war sein Staatsverbrechen.

Schon früh beschäftigte sich der junge Richard Wagner mit diesen Geschehnissen. Gleich seine erste Arbeit als Dresdner Kapellmeister war 1843 sein Oratorium »Das Liebesmahl der Apostel«, dem die Entwürfe zum »Jesus von Nazareth« folgten. Je mehr er fühlte, daß er die Gestalt Jesu unmöglich auf die Bühne stellen konnte, um so stärker fesselte ihn die Maria Magdalena, die sich später zur Kundry des dritten Parsifal-Aktes wandeln sollte.

Noch früher stellten sich schon beim jungen Wagner Klänge ein, die erst an seinem Lebensabend künstlerische Verwendung finden sollten. So erklangen die vier Töne der Parsifal-Glocken (Quartsequenz im Terzfall) bereits im zweiten Takt des »Rienzi« gleich nach dem ersten Trompetenruf. Bei Lohengrins Abschied von seinem Schwan hört man bereits die zarten Akkorde aus dem »Parsifal« bei Gurnemanz' Klage vor dem vom »reinen Toren« herabgeschossenen Schwan: »Sein Weibchen zu suchen flog der auf.« Dies Mitleid, selbst dem stummen Tier gegenüber, ist echt arisch und durch zahllose Gebräuche der Zarathustra- und Brahma-Religion zu belegen. Als Neunzehnjähriger hatte bereits der junge Wagner ein Jagderlebnis, das in seinen »Feen« widerklingt, und das zu dieser Parsifal-Szene den Anstoß gegeben haben mochte.

Dieses dem Menschen Wagner angeborene Ariertum war auch seine sichere Wünschelrute, die ausschlug, sobald er Wolframs »Parzival« kennenlernte. Manches gefiel ihm nicht an dem mittelalterlichen Epiker: das waren all die Einkleidungen, die den rein arischen Mythos verdunkelten. Die Gralsburg dachte er sich am Südhange der Pyrenäen oder auf Montserrat. Da Wolfram selbst als Zeit seiner Parzivalbegebnisse sich das 9. Jahrhundert dachte, ist diese Annahme durchaus begründet: galt es doch damals die in Spanien eingedrungenen Araber von dem arischen Raum fernzuhalten. Denn wo dieser schicksalhaft bedroht ist, türmt sich eine Gralsburg auf. Ebenso schützte die

Gralsburg auf dem Kuh-sal-Chwadschäh in Sistan die Nordwestflanke der arischen Welt gegen die Mongolen, bis diese dann unter Dschingiskan (1227) zu unübersehbaren Scharen vereint angriffen und die Gralsburg überrannten. Die Folge war, daß die Mongolen in furchtbaren Stürmen durch den ganzen arischen Raum fegten und bis nach Deutschland vordrangen. Hier fiel mit seinen besten Streitern der Herzog von Schlesien in der Schlacht von Wahlstatt bei Liegnitz (1241); dennoch geschah das Unerklärbare, daß die Mongolen hier ihren Siegeslauf abbrachen und Deutschland verschonten. Aber Rußland blieb noch lange Jahrhunderte in ihrer Gewalt und verlor sein Ariertum für immer. Seitdem behielt es den Stempel, den die Mongolen seinen Völkern aufgedrückt hatten. Wagner legt im »Lohengrin« König Heinrich diese Worte in den Mund:

»Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen,
die deutsches Land so oft aus Osten traf?« —
»Nun soll des Reiches Feind sich nahn,
wir wollen tapfer ihn empfahn:
aus seinem öden Ost daher
soll er sich nimmer wagen mehr!«

Wie mächtig mußte dieser »Lohengrin« den jungen Adolf Hitler packen, als er ihn im kleinen Landestheater in Linz a. d. D. zum erstenmal erlebte: »Mit einem Schlag war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken . . . «

Wie wenig aber der Gralsgedanke noch drei Jahrzehnte nach Wagners »Parsifal« (1883—1913) in unserer offiziellen Literatur den Nebel des Völkerchaos hatte durchleuchten können, zeigen Gerhart Hauptmanns instinktlose Nacherzählungen »Lohengrin« und »Parsifal«. Noch schlimmer wurde es in den zwanziger Jahren mit Parsifal-Bearbeitungen (Albrecht Schäffer, Siegfried von der Trenck u. a.) Nur Hans von Wolzogen weiß Gutes zu bieten, wie bereits früher Graf Gobineau, Houston Steward Chamberlain und Friedrich Lienhard.

DEUTSCHE UND UNDEUTSCHE MUSIK

VON

GEORG GRÄNER-BERLIN

Von Tag zu Tag enthüllen sich die Notwendigkeiten, die Bedeutung, die Größe und Tiefe der nationalsozialistischen Revolution immer deutlicher. Es war wirklich eine Revolution: das Unterste wurde zu oberst gekehrt. Das Unterste waren deutsches Volk und deutsches Leben, geringgeschätzt,

mißachtet, verhöhnt. Und nun mit einemmal stehen deutsches Volk und Leben *oben* als unabänderliche Richtschnur und ewiges Gesetz! Das Letzte ist das Erste geworden. Es war die wunderbare Tat Adolf Hitlers. Wunderbar, weil sie ohne die geringste Spur von Selbstsucht vollkommen im Dienste der Natur, der Wahrheit und des Lebens geschah. So bedeutet die nationalsozialistische Revolution eine heroische Kampfansage an die Mächte der Unnatur, der Lüge und der Zerstörung.

Dank dieser nationalsozialistischen Revolution also werden wir veranlaßt, endlich auch in der Musik wieder zur Natur, zur Wahrheit und zum Leben zurückzukehren. Das heißt im Grunde kaum etwas anderes, als daß wir veranlaßt werden, als Deutsche deutsche Musik zu schaffen. So fest hatten uns jene Mächte der Unnatur, der Lüge und Zerstörung umschnürt, daß wir jetzt frei und frisch aufatmen in der Gewißheit, fortan aus deutschem Gemüt und Geblüt ungehindert Musik schaffen zu können. Was *uns* zerstören wollte, haben *wir* zerstört.

Die Leute des gradlinigen Fortschrittwahns ließen ihre jüngstvergangene »Neue Musik«, ihre berüchtigte »Neue Sachlichkeit«, sich lückenlos aus der voraufgegangenen echtbürtigen deutschen Musik »entwickeln«. (Einen Reger beispielsweise stempelte man zum »Vorläufer« dieser selben neuen Sachlichkeit; ja kürzlich noch suchte man sogar eine Verbindung zwischen ihr und Wagner!) Auf diese Weise erhielten wir unversehens eine neugebackene deutsche Musik, die dem Wesen der deutschen Musik ins Gesicht schlug. Was war dabei in Wirklichkeit vorgegangen? Lediglich eine Aufweichung und Zersetzung der früheren musikalischen Mittel und Formen. Diesen allmählichen, durchaus rationell-mechanisch herbeigeführten Korruptionsprozeß aller Mittel und Formen feierte man nun als den geraden organischen Fortschritt der Musik selbst! Denn für diese Leute bestand die Musik überhaupt aus nichts weiterem als aus abstraktem Tonmaterial und eben rationell-mechanischer Konstruktion. Die bloße zerebrale Tätigkeit einer grotesk-spielerischen Überbietung oder Unterbietung der Mittel hielt man allen Ernstes für produktives Musikschaffen. Folgerichtig begingen diese Leute denn auch die Absurdität, den schöpferischen Menschen aus der musikalischen Produktion einfach auszuschalten unter der (in diesem Falle) unsinnigen Begründung, keine »subjektive«, sondern »objektive« Musik schaffen zu wollen. »Objektive Musik«, das war ihrem Geschwätz nach eine sich (ohne menschliche Mitwirkung!) aus sich selbst erzeugende Musik, eben die neusachliche Musik, die Musik um ihrer selbst willen. Da aber Musik nie etwas anderes sein kann als Ausdruck der Menschenseele, so stellte daher die objektive Musik der Fortschrittsirren, diese Musik um ihrer selbst willen, diese entseelte, entmenschlichte Musik einen Ausdruck dar, der nichts ausdrückte: eine Monstrosität sondergleichen! Der Kern dieser sogenannten Musik bestand denn in der Tat aus nichts, aus nichts wenigstens als einer abstrakten, mißtönigen

Gaukelei mit Schwingungsverhältnissen. Ein krasserer Gegensatz zur deutschen Musik läßt sich nicht denken.

Wie diese neusachliche Musik, so die Menschen, die sie propagierten. Ihre bis tief ins Absurde und Monströse reichenden Intellektorgien waren nur möglich auf Grund einer vollständigen Verkümmerung der (unterintellektuellen) trieb- und instinkthaften Naturkräfte einerseits und der (überintellektuellen) seelischen Kulturkräfte andererseits. Mithin wurde das Wesen, welches man »Intellekt« nennt, bei ihnen weder von Natur- noch von Kulturkräften gespeist, hatte folglich auch keine gesunden, einsichtsvollen Ausgleichfunktionen zwischen Natur- und Kulturkräften zu erfüllen, sondern vollführte lediglich, von allen lebendigen und schöpferischen Substanzkräften verlassen, von Wahrheits- und Schönheitsdrang unbeschwert, seine willkürlich-launischen Kapriolen wie die Fliege in der Luft. Dieser entwurzelte, entfesselte, seinen natürlichen Funktionen entrissene Intellekt unterfing sich, die neue deutsche Musik zu schaffen. Es konnte dabei nur eine Musik von vollendeter Unnatur herauskommen, von bewußter und unbewußter Lüge, und deshalb von einer gegen alles Deutsche, Echt- und Gesundgewachsene gerichteten zerstörerischen Tendenz. Es war eine Musik der intellektuellen Halbwelt; eine Musik, in der nicht das Leben, sondern der Tod saß. Ihre Zeit ist, Hitler sei Dank, nun dahin.

Wie der Mensch, so sein Werk. Indem sich der Deutsche auf sich selbst besinnt und so zur Natur seiner Menschenart, zur Wahrheit seines Daseins und zum Leben seines Volkes zurückfindet, wird er auch die deutsche Musik als die große, charakteristische und, trotz unendlich vielen verschiedenen Einzelzügen, im wesentlichen *einheitliche* Leistung einer einheitlich schaffenden deutschen Menschenart wieder erkennen lernen. Er wird, wenn er so die deutsche Musik in ihrer einheitlichen Ganzheit überschaut, zunächst ihre Zerteilung in eine romantische und eine klassische Musik als unwesentlich zurückweisen. Erklärt man das Romantische als den Bereich der irrationalen, dichtend und maßlos ausschwärmenden Herz- und Phantasiekräfte und das Klassische als den Bereich der rationalen, logisch und maßvoll ordnenden Gestaltungskräfte, so besteht ja Größe und Eigenart der deutschen Musikkunst gerade im harmonischen Ausgleich dieser Kräfte. Es gibt in diesem Betracht z. B. keinen größeren »Klassiker« als den »Vollblutromantiker« Wagner. Unsere Meister sind die hellen klassischen Gestalter des dunklen romantischen Chaos. Daraus ergibt sich, *daß* sie allemal etwas musikalisch zu gestalten und auszudrücken hatten, nämlich das innere, grenzenlose, irrationale Reich der deutschen Romantik. Ihren musikalischen Stoff also bildeten nicht abstrakte Töne, sondern etwas Seelisch-Dichterisches. Unsere Meister sind deshalb keine Tonsetzer, sondern Tondichter. Wie lächerlich hatte die sich dem Deutschtum entfremdende Nachkriegszeit den Begriff »Tondichter« gemacht! Und doch wollte Beethoven sein Schaffen nicht als ein »Kompo-

nieren«, d. h. als ein Zusammensetzen von Tönen aufgefaßt wissen, sondern ausdrücklich als ein »*Dichten* in Tönen«. Ein solcher Ausspruch eines solchen Genius muß für uns Deutsche maßgebend sein; denn er stammt (eben *weil* von einem deutschen Genius kommend) aus der Wurzeltiefe der musikalisch schaffenden deutschen Menschenart. Eine absolute oder gar abstrakte deutsche Musik gibt es nicht. Was wir in der Regel als »absolute« Musik ansprechen, also die reine Instrumentalmusik unserer Großmeister, ist — wie uns einer dieser Großmeister soeben belehrte — ein in einer wundervollen musikalischen Form gefaßtes Dichterisches. Daß dies in Tönen ausgesprochene Dichterische selten oder nie mit klaren objektiven Worten gedeutet werden kann, beweist nur, daß es sich um nichts »Literarisches« oder »Programmatisches« handelt, wohl aber um eine Stimmung, einen Seelenzustand, der sich, als aus der inneren Welt kommend, auch nur der inneren Welt suggestiv und gefühlsmäßig mitzuteilen vermag. Alle Musik, die nichts Dichterisches in sich birgt, ergreift den Deutschen nicht, ebenso wie alle Dichtung, die nichts Musikalisches an sich hat. Man nehme den »Faust«. Ist er nicht ganz Musik? Nicht so sehr deswegen, weil es den herrlichen Worten »wie Musik« entfließt, sondern weil jede Situation von Anfang des Werkes bis Ende nach Inhalt, Anlage und Entwicklung im vollsten Sinne des Wortes »musikalisch« erfunden ist. So steht es also: die deutsche Dichtkunst strebt nach dem Musikalischen, und die deutsche Tonkunst nach dem Dichterischen. Das macht, weil Dichtung und Musik bei den Deutschen (von alters her) ein und dieselbe Wurzel haben. Was schon Lessing und Herder längst wußten, daß nämlich »Poesie und Musik eine und ebendieselbe Kunst« seien, das ist an den Werken unserer Meister nachweisbar. Die gewaltigste und *offensichtlichste* Darstellung dieses Einheitsverhältnisses von Poesie und Musik findet man im Werke Wagners. Doch deswegen ist Wagner keineswegs die singuläre Erscheinung unter den Deutschen, als die man ihn hinzustellen beliebt. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Bruckner, Brahms — sie alle gehören, genau wie Wagner, ebensogut zu unsern großen Dichtern wie zu unsern großen Musikern. Deshalb ist der deutsche Musiker auch nicht irgendein sinnlicher, intellektueller, seelischer Halbmensch, er ist vielmehr dies alles in einem: ein *ganzer Mensch*, der stets mit seinem Blut, mit allem seinem Fühlen, Denken und Wollen schafft.

Poesie und Musik ein und dieselbe Kunst: — diese Einsicht muß zunächst, über alle stilistischen, formalen und technischen Einzelfragen hinweg, den inneren, geistigen Sammelpunkt des Schaffens bilden, als eine der Natur, der Wahrheit und dem Leben gemäße Einsicht in die deutsche Menschenart; alsdann kann und wird die deutsche Musik allmählich wieder aufstrahlen im alten deutschen Glanz.

* * *

NATIONALE KUNSTMUSIK

WER FÜHRT?

VON

WALTER ENGELSMANN-DRESDEN

Das Musikfest von Pyrmont ist nur ein Beispiel unter vielen. Die Lehre ist seit Jahrzehnten immer die gleiche: Verlust des Führergedankens im Kunstschaffen unserer Zeit. Zwischen überkünstelter Kompliziertheit und Primitivität pendeln die Produktionen und wechseln willenlos und ziellos ihre Ausdrucksformen.

Es nützte nichts, einer weglosen Menge das Führergesetz in der Kompositionskunst Beethovens gegenüberzustellen (Die »Musik«, Aprilheft 1925). Hier mußte eine Krankheit erst zur Krise werden. Soweit sind wir.

Ein »Führer« mußte kommen und sichtbar vor aller Welt in Tat und Rede das Kunstgesetz Beethovens erfüllen und diese Erfüllung auch vom jungen schaffenden Künstler fordern. Das nationale Kunstwerk wird verlangt. Und das mit Recht, denn es ist die Forderung unserer großen führenden Meister, Bach, Mozart, Beethoven und Wagner. Das heißt: Es wird das einheitliche Werk gefordert, das seine Teile zur Gemeinschaft bindet und seine Sätze ineinanderschweißt, zu einem Organismus, wie Stämme zu einer Volksgemeinschaft.

Der Führer zu diesem Ziel — und zwar für die ganze Kulturwelt — ist Beethoven. Der Vollender ist Wagner.

Beethovens Führung aber lautet also:

Es war einmal das Lied und die Tanzform und das klingende Gebet. Jedes für sich. Es war ein Haufen von Individuen.

Es kam die Suite. Das war ein Strauß von Liedern, Tänzen und Gebeten. Doch alle Teile *einer* Suite waren aus dem *gleichen* Führerthema variiert. Das war eine Familie von verwandten Klangpersönlichkeiten.

Dann kam die Sonate (Haydn). Drei bis vier Sätze standen beieinander wie die Stämme eines Volkes, zwar aus dem *gleichen* Rassegrund des *gleichen* Themas aufgebaut, doch ohne innere Führung nebeneinander aufgereiht. (Mozart bindet schon enger und verbindet auch.)

Beethoven aber ist der Führer zur »*Gestalt*« geworden: zum Einheitswerk. Zum Einheitsstaat. Zum Organismus. Zur klingenden Einheitswelt. Und damit zum Führer des gestaltenden Willens für die Menschheit überhaupt.

Warum zerlegt ihr, was der Meister band?

Warum zerstört ihr, was der Führer schweißte?

Aus vier Sätzen der Sonate oder Sinfonie *schuf* Beethoven die Organismen seiner Einheitsformen. In jedem seiner Werke *führt* ein einziges Thema. Das

ist sein Führerthema oder Kopfmotiv und Herzgedanke, mit dem er in die Welt blickt. Er sieht sie immer ganz. Alle Teile zugleich. Das Thema führt das klingende Geschehen aller Sätze und schlingt es in den Ausgangspunkt zurück. Im ersten Satz führt es ins klingende Leben hinein und entwickelt es zu einem Höhepunkt. Im leichten Satz führt es das so Erschaffene zum Tanz (z. B. in den Reigen der Gestirne). Im schweren Satz führt es das Herz zur Auseinandersetzung mit der Welt des klingenden Geschehens seiner Vordersätze und dadurch zum inneren und zwingenden Erlebnis. Im letzten Satz führt es das Ganze zur Gestalt, zur Einheitsform. Beethoven zwingt durch seinen Führerwillen, den er schöpfungssicher einfach walten läßt, die Stämme zur Gemeinschaft. Immer. Überall. In jedem Werk. — Er führt uns von der Vielgestaltigkeit der Überlieferung durch die Vier- und Dreisätzigkeit seiner Vorgänger zur Zweigestalt (in op. 111) und im Quartett (op. 135) zur Einheitsform der großen einsätzigen organischen Gemeinschaft. (Dargestellt in »Beethovens Kompositionspläne«, Verl. Filser, Augsburg.) Beethovens Lebenswerk führt uns zur großen programmlosen einsätzigen Sonatenform. Von uns verlangt er die Gefolgschaft. (»Goethe und Beethoven«, Verl. Filser, Augsburg.)

Nur einer folgte. Richard Wagner. Er ist der Vollender dieses Führertestamentes. Beethovens einziger Erbe. In jedem seiner Werke lebt ein Führerthema, nach dessen Willen sich die klingenden Gestalten aus gleichem Fleisch und Blut wie Zellen um den Mutterkern bewegen. Am größten in der Einheitsgestalt des vierteiligen, von einem einzigen Schöpfungsthema geführten Weltgeschehens, das zum Ring geschlossen wurde (dargestellt in »Wagners klingendes Universum«, Verl. Müller & Kiepenheuer, Potsdam).

Das Führergesetz Beethovens wird zum letztenmal in der Kunstmusik — der ganzen Welt ins Ohr gesungen von Hans Sachs (in den Meistersingern): Rede nicht von dir und deinen kleinen Ichbezüglichkeiten (und wären sie noch so groß). Das interessiert uns nicht. Sprich von der Welt und ihrem Einheitssinn. Und wenn du ihn nicht hast und nicht verstehst, so schweige. Zeige uns in jedem Teil die ganze Welt (mit deinen Augen), aber nicht die Teile. Stelle dein Führerthema selbst. Dann aber folge ihm. Folge ihm unbedingt! Durch alles Glück und alle Fährlichkeiten. Dann führt *es* dich und uns zum Ziel, zum Werk, zur Einheit, zur Gestalt. (Vgl. »Kunstwerk und Führertum«, »Musik« 1933.)

Das ist der Sinn der Forderung des nationalen Werkes, das durch die Erfüllung des Führergesetzes — dem die Natur in jedem Falle gehorcht — ganz von selbst zum übernationalen Kunstwerk wird im Dienst der menschheitsformenden und weltgestaltenden Idee.

* * *

ZUR VOLKSMUSIKKULTUR DURCH CARL EITZ

VON

FRANZ RÜHLMANN-BERLIN

Jeder klarblickende Musiker, der sich mit den Fragen der kulturellen Neuformung ehrlich auseinandersetzt, sieht am Horizont das neue Ziel: die musikalische Volkskultur, oder, besser gesagt, die *deutsche Volksmusikkultur*. Was dieser Begriff besagen will, ist wohl klar. Er bringt zum Ausdruck, daß künftig auch die *musikalische* Kultur des Volkes so breit und so tief wie möglich gegründet werden soll auf die tätige Anteilnahme *aller* Volkskreise. Die seit langem eingebürgerten Symptome einer gezüchteten *Schein*kultur — die überspitzte Trennung der Gemeinschaft in »Künstler« und »Publikum«, in Aktive und Passive also, die ungesunde Isolierung der »großen Kunst« in geistiger und soziologischer Beziehung, die Exklusivität der »musikalischen Bildung« und andere — müssen beseitigt werden, um einer tieferen Durchdringung des gesamten Volkskörpers mit der »großen Kunst« vorzuarbeiten, es müssen die Voraussetzungen geschaffen werden für die Aktivierung und Gewinnung jener Volkskreise, die bisher *nur* »Publikum«, nur passiv oder gar von jeder Berührung mit der Musik ausgeschlossen waren. Es leuchtet auf den ersten Blick ein, daß der erste Punkt durch den zweiten bedingt wird. Denn der zweite enthält die *positive* Forderung, deren Erfüllung die organische Entwicklung zu ganz anderen und neuen Formen des Musiklebens ganz von selber einleiten würde. Allein auf den zweiten Punkt also kommt es im jetzigen Zeitpunkt an. Nennen wir das Kind beim Namen: es kommt einzig und allein darauf an, ob wir *die musikalische Erziehung des Volkes* so gestalten können, daß jeder Deutsche fähig wird zur verständnisvollen Teilnahme an der Musikkultur. Wie liegen die Dinge jetzt? Nach ziemlich zuverlässigen Untersuchungen kann man annehmen, daß etwa fünf Prozent aller Deutschen musikalisch so schwach veranlagt sind, daß alle erzieherischen Bemühungen auf diesem Gebiete bei ihnen aussichtslos erscheinen müssen. Diese fünf Prozent sind schlechterdings musikalische Analphabeten, und sie werden es auch künftig bleiben. Somit verbleiben für die Erziehung zur Musik 95 Prozent, also eine ungeheure Zahl gut oder durchschnittlich Veranlagter. Wie ist heute der Befund bei diesen 95 Prozent? Er ist katastrophal. Denn die Statistik ergibt wiederum, daß keineswegs nur fünf, sondern *neunzig Prozent aller Deutschen musikalische Analphabeten* sind! Zieht man hiervon die fünf Prozent Hoffnungslosen ab, so verbleiben 85 Prozent, also rund *50 Millionen Deutsche*, die *musikalisch gut oder durchschnittlich veranlagt* sind, die aber trotzdem ihr

Leben lang Analphabeten bleiben, d. h. keine Notenkenntnis, keine Tonvorstellungen, kein noch so elementares musikalisches Können besitzen! Was sie nicht hindert, in Chören »mitzusingen« und die Chormeister zur Verzweiflung zu treiben.

Lassen wir diese erschütternde Bilanz vorläufig auf sich beruhen und fassen wir die restlichen zehn Prozent[1]) ins Auge. Das sind die »musikalisch Gebildeten«, angefangen vom Musiker bis herab zur klavierspielenden Haustochter. Die Musiker interessieren uns hier nicht, es kommt uns auf die Laien an. Wie sieht bei ihnen die musikalische Erziehung und deren Ergebnis aus? Da ist eine kleine Gruppe, die bringt etwas von der *Schule* mit. Sie sind bei einem tüchtigen Musiklehrer gewesen, der nicht nur »gepaukt« und gefiedelt, sondern mit den Kindern nach vernünftigen pädagogischen Grundsätzen gearbeitet hat. Diese Jungen und Mädel können nach Noten singen, sie haben auch einen Begriff davon, *was* sie singen, sie haben Freude an der Sache, gehen in Singekreise oder Chöre und sind bei aller Bescheidenheit höchst brauchbare Glieder der musikalischen Volksgemeinschaft. Aber sie sind in der Minderheit. Die Mehrzahl sind jene, die durch den Geldbeutel oder die bürgerliche Eitelkeit des Vaters in den Stand gesetzt werden, irgendein Instrument im Privatmusikunterricht zu erlernen. Wie es damit geht, brauche ich nicht auszuführen. Ich will dem höchst achtbaren Privatmusiklehrerstand nicht zunahetreten, der gewiß mit dem oft erbarmungswürdigen Material manches Wunder vollbringt. Aber im großen ganzen steht gerade diese Gruppe der klavier- oder violinspielenden Jugend, die hervorragend Begabten ausgenommen, auf einer Stufe der musikalischen Bildung, die sich von dem Analphabetentum der anderen nur durch die Arroganz unterscheidet, mit der das Gegenteil vorgetäuscht wird. Es gibt fraglos Musiklehrer, die ihre Schüler auch *musikalisch erziehen* wollen und können, anstatt ihnen nur magere technische Fertigkeiten zu vermitteln. Kommt man aber in die Lage, das Ergebnis im Querschnitt vor Augen zu sehen, wohnt man etwa einer Privatmusiklehrerprüfung oder den Aufnahmeprüfungen einer Musikhochschule bei, so wandelt einen das Grauen an. Da tauchen Instrumentalisten auf (auch unter den Seminaristen!), die technisch an der Schwelle der Virtuosität stehen und äußerst gelehrt über »Probleme« zu reden wissen, die aber Terz und Quinte, Dur und Moll nicht im Gehör haben, die keine blasse Ahnung von Bachs h-moll-Messe mitbringen, die keine diatonische Melodie im Fünftonraum vom Blatt singen können, ganz zu schweigen von den elementaren Kenntnissen in der Harmonie- und Modulationslehre. Und das sind die Bevorzugten, die Fortgeschrittenen! Wie mag es bei den anderen, den »Liebhabern« für den »Hausgebrauch«, aussehen?

So hoffnungslos also der Fall bei den neunzig Prozent Analphabeten zu stehen

[1]) Eine schärfer sichtende statistische Überlegung will hier sogar nur einen Satz von 4 Prozent anerkennen.

scheint — viel hoffnungsvoller ist es beim Rest auch nicht. Das Erschütternde daran ist, daß diese Bilanz gezogen werden muß dreißig Jahre nach Erscheinen von *Kretzschmars* »*Musikalischen Zeitfragen*«, in denen über *das Ziel des Gesangunterrichtes in der Volksschule* gesagt war, es bestehe »klipp und klar in der Forderung, *daß die Kinder vom Blatt singen lernen*, leichtere Stücke in den Mittelklassen, in den Oberklassen auch schwerere!« *In der Volksschule!* Als Hermann Kretzschmar diese Forderung formulierte, wußte er, daß er den Kernpunkt jeder musikalischen Zukunftskultur berührte. Denn was wir heute wollen mit unserer Volksmusikkultur, das hat er deutlich gesehen und umschrieben. »*Ohne Nachschub aus dem Volke* kann keine Kunst bestehen, keine bleibt gesund, wenn sie die Fühlung mit den Kreisen einfacherer Bildung verliert.« Nachschub aus dem Volke! Von diesem Volke aber gehen *90 Prozent ausschließlich in die Volksschule*, ohne mit irgendeiner anderen Bildungsmöglichkeit in Berührung zu kommen. Sie sind auch nur in verschwindend wenigen Einzelfällen in der Lage, etwa einen privaten Musikunterricht zu genießen. 90 Prozent Analphabeten, 90 Prozent Volksschüler . . . zwei Gruppen, die vielleicht nicht *vollkommen* kongruent sind, aber doch nahezu. Bedarf es eines deutlicheren Beweises dafür, daß sich *das Schicksal unserer Musikkultur in der Schule, in der Volksschule entscheidet?* Daß nirgend anders die musikalische Erziehung des Volkes erfolgen kann und darf als in der Schule, in der Volksschule?

Als Hermann Kretzschmar jenen Satz schrieb, hatte bereits ein anderer die gleiche Sache am Ende der Praxis angepackt, einer, der selber Volksschullehrer und nebenher freilich ein bedeutender Gelehrter war: *Carl Eitz.* Dieser Carl Eitz beschäftigte sich schon im Alter von zwölf Jahren mit der Frage, wie man zum *Notenverständnis ohne Hilfe eines Instrumentes* gelangen könne. Die entscheidende Frage für den Musikunterricht in der Volksschule! In den neunziger Jahren, als gereifter Mann von annähernd fünfzig Jahren, hatte er die Frage *gelöst.* Aus langen Studien des mathematisch und akustisch hochgelehrten Mannes — die Universität Kiel verlieh ihm die Doktorwürde honoris causa, Wissenschaftler wie Helmohltz und Planck gehören zu seinen Bewunderern — und aus einer genialen Eingebung war das *Tonwortsystem* entstanden, von dem er sich, nach eigenen späteren Worten, das »Wunder« versprach, »nach dem alle Gesanglehrer seit Jahrhunderten mit Sehnsucht ausschauen, nämlich eine *musikalische Allgemeinbildung*, die im Musikschriftverständnis gipfelt!« Diese Erfindung des Tonwortsystems war keine gelehrte Spielerei. Sondern auch Carl Eitz blickte, wie Hermann Kretzschmar, in die Zukunft, auch er sah unser Ziel, das Ziel einer Volksmusikkultur! Das Tonwort sollte der »Zauberschlüssel« sein, »der *unserem Volke die Schatzkammer öffnet*, in der die seit Jahrhunderten angesammelten Werke der Tonkunst verwahrt sind«, oder, wie er sich zu einem Vertrauten äußerte: »ich möchte durch das Tonwort *unsern lieben Volksschülern einen Weg weisen* zum wirklichen Genuß und zu

verständnisvoller Teilnahme an der Pflege unserer herrlichen deutschen Musik«. So standen schon vor dreißig Jahren zwei deutsche Männer, deren Namen die Zeiten überdauern, Hand in Hand im Ringen um einen neuen Geist der musikalischen Volkserziehung (Hand in Hand! Denn Kretzschmar hat das Tonwortsystem gekannt und zustimmend begutachtet). Beide hatten das *Ziel* klar erkannt und aufgestellt, beide hatten die *kulturelle* Bedeutung dieses Zieles dringlich betont, der eine hatte das *praktische Lehrmittel* dazu erfunden. Die dreißig Jahre sind dahingegangen. Und wo stehen wir jetzt?

Zur Erklärung der erschreckenden Bilanz, die ich oben aufmachte, gibt es im Grunde nur zwei Möglichkeiten: entweder hat man das vor dreißig Jahren gesteckte *Ziel* aus den Augen verloren, oder man ist den vorgezeichneten *Weg* nicht gegangen. Beides scheint der Fall zu sein. Was das *Ziel* anlangt: beim *Entwurf* der vielberüchtigten »Richtlinien für den Musikunterricht in den Volksschulen« 1926 schien es noch in Erinnerung zu sein. Denn da wurde gefordert: »*Alle* Kinder *müssen* dahin gelangen, Melodien und Schulchöre nach Noten und leichtere Stücke auch vom Blatt zu singen.« In der amtlichen Fassung 1927 aber war es schon in nebelhafte Ferne gerückt: »Es muß dahin *gestrebt* werden, daß sich die Kinder leichtere Lieder nach Noten selbständig erarbeiten können«; fürwahr ein Ziel, das den Vorzug hat, kein Ziel zu sein. Was den *Weg* anlangt: in den preußischen Bestimmungen über den »Musikunterricht in den höheren Schulen« von 1924 wird gesagt, »es kann nach *jeder* Methode, *die der Lehrer für richtig hält,* unterrichtet werden«, eine typisch liberalistische »Bestimmung«, die natürlich auch für die Volksschulen Geltung hat und ein würdiges Seitenstück zu jener »Zielsetzung« darstellt. Diese Richtlinien stammen aus der glorreichen Nachkriegszeit, die mit ungeheurem Aufwand die *Fassade* einer staatlich befürsorgten Musikerziehung aufrichtete. Sie sind typische Erzeugnisse dieser Zeit, die ziel- und weglos geworden war. Der Weg, den Carl Eitz mit seinem Tonwort gewiesen hatte, wurde von den amtlichen Stellen offen und versteckt verstellt (wofür stichhaltige Beweise in Fülle vorliegen); ehe man ihn ging, steckte man das Ziel zurück und ließ es sich gefallen, daß eingerostete »Fachleute« sogar dieses verkümmerte Ziel noch als zu hoch befanden. Im Jahre 1932 mußte Herr Leo Kestenberg in einem Privatgespräch bekennen: »*Es gibt nicht eine Volksschulklasse in Berlin, in die ich mit gutem Gewissen Fremde führen lassen kann.*« Ob er es mit schlechtem Gewissen getan hat?

Wenn es nicht so weiter gehen soll, muß ohne weiteren Verzug eindeutig die Frage beantwortet werden, ob mit der Besinnung auf Ziel und Weg praktisch Ernst gemacht werden soll. Am Ziel wird niemand Zweifel hegen wollen. Was aber hat es mit dem Weg auf sich, mit dem Tonwort? Es ist selbstverständlich, daß die amtliche Abneigung nicht imstande gewesen ist, eine Sache, die durch sich selber wirkt, aus der Welt zu schaffen. Eine stetig wachsende Anzahl von Lehrern hat sich in den Dienst des Tonwortes gestellt und hat im

engen Kreise verblüffende Erfolge erzielt. Nach und nach sind größere Gebiete erobert worden, Bayern führte das Tonwort im Musikunterricht der höheren Schulen ein, sogar in Preußen bildeten sich Zellen, wo das Tonwort amtliche Förderung fand (Stadt Hannover). So entstand eine Art »*Tonwortbewegung*«, die zwar keinen festen Zusammenhalt hatte, der sich aber doch alle die Kräfte zurechneten, die mit dem Tonwort praktische Arbeit leisteten. Natürlich wurde auch *Propaganda* getrieben, die eine *Gegenpropaganda* auslöste, und so kam es zu dem vielberühmten »*Methodenstreit*«, in dem sich die »Parteien« mit Harnisch und Visier gegenüberstanden. Der Anspruch auf Ausschließlichkeit, der von den Tonwortleuten im Interesse der Sache vertreten wurde, widersprach scheinbar dem verbrieften Grundsatz der »Methodenfreiheit«; denn mit Beharrlichkeit wurde — vielfach auch im Tonwortlager selber — der Denkfehler begangen, daß man das Tonwort für eine *Methode* hielt, die dem Lehrer keinen pädagogischen Spielraum belasse. Wenn man erst allseitig begriffen haben wird, daß diese Anschauung viel zu eng ist, daß das Tonwort *vor* und *über* aller Methodik steht, dann, so ist zu hoffen, wird jeder Streit von selber gegenstandslos geworden sein.

Was also ist nun das Tonwort? Es ist zunächst, wie schon der Name sagt, *Sprache*, eine Tonsprache, deren Worte und Silben Ausdruck und Träger von Vorstellungen und Begriffen sind. »*Worte wirken Wunder!*« So überschreibt sich ein grundlegender Aufsatz von Carl Eitz. Ohne unsere Muttersprache, ohne Worte könnten wir uns niemals die Vorstellungen und Begriffe unserer Gegenstands- und Gedankenwelt wirklich aneignen. Erst wenn wir für etwas ein Wort, einen Namen geprägt und uns eingeprägt haben, *besitzen* wir es innerlich.

Dieses Wunder wirkt das Wort. Warum soll das nicht auch der Fall sein mit den Vorstellungen und Begriffen der Musik, also mit den Tönen, den Zusammenhängen und den Vorgängen zwischen ihnen? Voraussetzung wäre nur, daß die Worte, die dafür geprägt werden, genau so einprägsam, so logisch und so eindeutig sind wie die Worte unserer Muttersprache. Das gebräuchliche Noten-ABC zum Beispiel erfüllt diese Voraussetzungen nicht, weil es nicht die *Töne*, sondern die *Noten* bezeichnet. Das ABC ist eine Notenschrift, eine Art Stenographie, und noch als solche in logischer Beziehung sehr anfechtbar. Von den Beziehungen der Töne untereinander verrät sie gar nichts, und wo sie es scheinbar tut, macht sie es falsch. Eine Tonschrift, die durch ihre Bezeichnungen die Vorstellung erweckt, der Ton cis sei von dem Ton c »abgeleitet« oder »abhängig«, kann natürlich niemals den Anspruch erheben, daß durch sie der Organismus des Tonsystems logisch ausgedeutet würde.

Hier springt das Tonwort ein. Das Tonwort*system* ist eine getreuliche »lautsprachliche Versinnbildlichung des *Ton*systems«, gleich diesem ein sinnvoller Organismus und ein logisches Gebäude. Jeder Ton der chromatischen Reihe ist durch eine eigene Tonsilbe benannt, die nur ihm zugehört und die stets

aus einem anlautenden Konsonanten und einem nachlautenden Vokal zusammengesetzt ist. Bi heißt die Silbe für den Ton c, bi-gu-la das Wort für den c-dur-Dreiklang (man lasse sich durch diese scheinbar sinnlosen Silben- und Wortbildungen nicht beirren; die Silben »ler« und »nen« sind an sich auch sinnlos, und doch ergeben sie das sinnvolle Wort »lernen«). Das logische Geheimnis dieser Silben- und Wortbildung beruht nun darin, daß die Anordnung, Stellung und Folge der Konsonanten und Vokale innerhalb des Systems oder des lautsprachlichen Organismus einer unverletzlichen logischen Gesetzmäßigkeit unterliegen, die bis in die Enharmonik, die Ganztonreihen und noch weiter reicht. Um nur eine Andeutung zu geben — an erschöpfende Darstellung kann nicht gedacht werden — setze ich die Tonworte der gebräuchlichen chromatisch-diatonischen Zwölftonreihe auf- und absteigend hierher:

→ c — cis — d — dis — e — f — fis — g — gis — a — ais — h — c
bi — ro — to — mu — gu — su — pa — la — de — fe — ki — ni — bi

---

bi — ri — to — mo — gu — su — pu — la — da — fe — ke — ne — bi
← c — des — d — es — e — f — ges — g — as — a — b — ces — c

Man prüfe folgende Gesetzmäßigkeiten nach: 1. *Tonschritte:* Die *feststehende* Aufeinanderfolge der anlautenden *Konsonanten* unterliegt einem regelmäßigen Wechsel zwischen Explosiv- und Dauerlauten. Die Aufeinanderfolge der *Vokale* ist alphabetisch a — e — i — o — u (aufsteigend). Sie wird jedoch unterbrochen, wenn diatonische Halbtöne aufeinander folgen, deren Tonsilben im *gleichen* Vokal auslauten. Dies bedeutet: Folgt auf eine Silbe mit Explosivlaut eine andere mit Dauerlaut (oder umgekehrt), so handelt es sich um einen *chromatischen Halbtonschritt;* folgt auf eine Silbe mit a (e, i, o, u) eine andere mit e (i, o, u, a), so handelt es sich um einen *Ganztonschritt*; folgen Silben mit gleichem Vokal aufeinander, so handelt es sich um *diatonische Halbtonschritte.* 2. *Intervalle:* Die große Terz besteht aus vier Halbtonschritten bzw. zwei Ganztonschritten. Die Tonworte setzen sich also zusammen aus (beispielsweise) s [— p, l, d —] f und u [— a —] e, heißen also su — fe (f — a). Die kleine Terz besteht aus drei Halb- bzw. einem Ganztonschritt, also s [— p, l —] d und u [—] a : su — da (f — as). Oder eineinfacher: bei der großen Terz folgen als Anlautkonsonanten stets zwei Dauerlaute oder zwei Explosivlaute aufeinander, während in der kleinen Terz stets beide Lautarten auftreten. 3. *Dreiklänge:* sind gesetzmäßig abzuleiten aus den Intervallen, ebenso alle anderen *Akkorde.* 4. *Enharmonik:* Die Tonsilben der enharmonischen Töne haben stets den *gleichen* Konsonanten (weil *kein* Halbtonschritt dazwischen liegt) und *benachbarte* Vokale: mo — mu (es — dis).

Dies nur ein flüchtiger Einblick in die geradezu imposante und völlig lücken-

lose Logik des Tonwortsystems. Wer will, führe die schwierigsten Experimente durch; er wird sehen, es »stimmt« immer[1]).

Nun aber ist Logik nicht immer *pädagogisch* wirksam. Im Gegenteil wird mancher bestürzt fragen: Dies alles sollen die Kinder lernen? Nein, sie sollen das *nicht* lernen; sie sollen vielmehr zunächst gar nichts davon wissen, bis ihnen die logischen Zusammenhänge von selber aufgehen. Denn nun zeigt sich die Erfahrungstatsache, die der Überlegung von Carl Eitz Recht gibt: *im Tonwortunterricht wirkt zunächst lediglich die Lautsymbolik der Silben und Worte.* Das Tonwort, das mit dem Ton zusammen eingeführt wird, erzeugt organisch — »Worte wirken Wunder!« — im Kinde die *Vorstellung* von dem Ton und verankert sie im Bewußtsein. Dies die absolute Seite des Vorganges. Außerdem — und das ist die relative Seite — bringt das Tonwort die *Relationen der Töne* aufs deutlichste zum Ausdruck und verankert auch diese im Bewußtsein. Zumal mit Hilfe der von Eitz geschaffenen *Tonalitätsübungen* erschließt sich dem Kinde mühelos der musikalische Organismus jeder Tonart und darüber hinaus der organische Zusammenhang der Tonarten untereinander. Da im Grunde überhaupt *nichts angelernt* wird, sondern die Kinder von allem Anfang an *singen* (auf Tonworte), *ersingen* sie sich unmerklich ihr musikalisches Können, ganz im Sinne eines Unterrichtes, wie ihn der Altmeister Pestalozzi ersehnt hat. Die Kinder ersingen sich nicht nur die *elementare Harmonielehre*, sie ersingen sich, ohne daß sie mit »Gehörbildung« und »Treffübungen« gequält werden, auch ein zuverlässiges musikalisches *Gehör.* Ja: sie ersingen sich sozusagen auch die *Notenschrift!* Denn wenn auf einer gewissen Stufe des Fortschritts zu den Noten übergegangen wird, erkennen sie ganz von selber die Noten als das, was sie sind: als Schriftzeichen für einen bekannten Inhalt, der *vor* den Noten und unabhängig von ihnen da ist. Kurz: die Kinder wachsen *so organisch* in die Musik hinein, daß sie ihnen zum fest erworbenen *Bewußtseinsinhalt* wird.

Wie sicher und mühelos dieser Vorgang ist, erweist sich aus der Schnelligkeit der praktischen Erfolge. Gut geführte Tonwortklassen, wie ich mehrere aus eigener Anschauung kenne, beherrschen im vierten Schuljahr drei Durtonarten und singen in ihnen *vom Blatt*, sie sind auch bereits in eine Moll- und eine Kirchentonart eingeführt. *Sie singen an die hundert Volkslieder* und können sich, *weil* sie vom Blatt singen, in rascher Folge weitere ersingen. Auf dieser Grundlage werden sie in den folgenden Jahren so rasch gefördert werden, daß sie *vor* den beiden letzten Schuljahren ihr elementares musikalisches Können zu einem vorläufigen Abschluß gebracht haben und in den letzten Jahren eine allgemeine musikalische und ästhetische Bildung hinzuerwerben können. In der höheren Schule kann und muß der Rahmen für diese

[1]) Zur weiteren Unterrichtung: »Das Tonwort. Bausteine zur musikalischen Volksbildung«, von Carl Eitz. 2. Aufl. Herausgeg. von Frank Bennedik. 1928. Breitkopf & Härtel, Leipzig. Ferner die Tonwort-Vierteljahrsschrift »Musikalische Volksbildung« bei Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

abschließende Bildung entsprechend weiter gesteckt werden, und im übrigen kann sich nach Verlassen der Schule nun jede weitere musikalische Betätigung unter ganz anderen Voraussetzungen anschließen als bisher: Ausbildung zum Sänger oder Instrumentalisten, Mitwirkung in Chören (Blattsänger), Pflege von Hausmusik, Auseinandersetzung mit *guter* Literatur usw. Kurz: am Ende des Tonwortunterrichtes in der Schule steht in der Tat die *Volksmusikkultur*, die wir ersehnen.

Ich könnte nun Beweise häufen für die Richtigkeit meiner Angaben und Behauptungen[1]), ich könnte einen Berliner Klaviermeister zitieren, der nach Besuch einer Hannoveraner Volksschulklasse bekannte, von seinen 26 Meisterschülern seien 18 im musikalischen Denken nicht so weit wie diese elfjährigen Knaben, ich könnte zum hundertsten Male beweisen, daß es Unsinn ist zu behaupten, das Tonwort erziehe zu mechanischem Denken und lasse das Liedersingen zu kurz kommen, ich könnte ferner auseinandersetzen, daß *nur* das Tonwort als Lehrmittel die *Garantie* der Wirksamkeit bei *jedem* nur durchschnittlich befähigten Lehrer *auf die Dauer* bietet (im Gegensatz etwa zur Tonika-Do-Methode, die nur im Anfang Erfolge verbürgt). Aber mit weiteren Beweisen ist kaum etwas gedient. Denn jeder, der guten Willens ist, hat die Möglichkeit, sich selber zu überzeugen, indem er einmal eine richtig geführte Tonwortklasse besucht. Womit uns jetzt einzig gedient sein kann, das ist ein energischer Schritt hin zur Totalität des Tonwortunterrichtes. *Denn ohne die Totalität geht es hier ebensowenig wie anderswo.* Erst wenn das Tonwort als Lehrmittel *im gesamten Erziehungswesen, vom Kinderhort bis hinauf in die Hochschulen für Lehrerbildung, obligatorisch* gemacht ist, wird der breite und dann freilich durchschlagende Erfolg gewährleistet sein. (Der obligatorische Tonwortunterricht in Bayern krankt gerade an der Einschränkung auf die *höheren* Schulen, weil er demzufolge viel zu spät einsetzt!) Wohin uns die mißverstandene Methoden»freiheit« geführt hat, habe ich dargelegt. Eine *wohl*verstandene Methodenfreiheit wird die *einheitliche* Anwendung eines als unübertrefflich erkannten *Lehrmittels* nicht ausschließen können und wollen, sie wird es nicht *dürfen*. Denn sie hat an das *Kind* zu denken, das beim jetzigen Zustand bei jedem Lehrerwechsel umlernen muß und um Monate oder Jahre zurückgeworfen wird. Was wäre zu sagen, wenn heute ein Rechenlehrer sich auf Methodenfreiheit berufen und im zweiten Schuljahr plötzlich mit dem römischen Ziffernsystem rechnen lassen wollte? Der Mann wäre für verrückt zu erklären, da ohne die arabischen Ziffern niemand ordentlich rechnen lernt. Im Musikunterricht aber darf uns heute jeder römisch kommen, nämlich mit Pauken, mit Treffübungen und Vorspielen, »wenn er es für richtig hält«! Wie lange noch soll er es dürfen?

»Das Tonwort ist dem deutschen Volke zuliebe erfunden worden.« Dies ist

[1]) Ich verweise auf meinen ausführlichen Tatsachenbericht in der »Zeitschrift für Musik« 1932, Jahrgang 99, Heft 5, Seite 378ff.

ein Wort von Carl Eitz. Erinnert es nicht an ein Wort eines anderen Großen, der sein höchstes Kunstwerk »im Vertrauen auf den deutschen Geist« entwarf und lange warten mußte, bis man ihn begriff? Der deutsche Geist ist nun endlich auf dem Marsche, und alles, was heute geschieht, geschieht dem deutschen Volke zuliebe. Daß man an maßgebenden Stellen die Tat, die auf dem Gebiete der Musikerziehung dem Volke zuliebe zu tun ist, mit allem Ernst vorbereitet, dafür bestehen gottlob sichere Anzeichen. Aus dieser Tat wird in der Zukunft tausendfältig Segen erwachsen!

NEUE KRITIK AM NEUEN FUNK

VON

ALF NESTMANN-LEIPZIG

I.

Zunächst werde ich die Darbietungen nach den Grundsätzen untersuchen, auf denen ihre Aufstellung beruht. Damit ist das dynamische Gesetz, dem sich die Rundfunkleitung unterstellt, aufgezeigt. Bei der Besprechung einzelner Darbietungen werde ich nicht nur die Güte der Sendung besprechen. Meine Spieltätigkeit in vielen deutschen und nordischen Sendern und das Hören derselben Künstler mit ähnlichen oder denselben Werken im Konzertsaal und im Rundfunk ermöglicht mir hier, die sog. Mikrophonreife, -routine oder gar -beherrschung eines Rundfunkkünstlers darzulegen oder die Feststellung zu treffen, daß hier ein Fehler, Versagen oder Nachlassen der Sendungsbearbeiter (Abhörkapellmeister) vorliegt. Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß gewisse Sender gewisse Spezialitäten nicht nur gebietsmäßig, sondern auch mikrophonmäßig (in Aufstellung und Verteilung der Mikros) und erfahrungsmäßig haben; so sind die italienischen Sender besonders gut in Operndarbietungen; die tschechischen Sender lieben einen etwas gequetschten Ton der Wiedergabe, in der Tanzmusik sind lange Zeit die Londoner Sender führend gewesen, im gesprochenen Wort stößt der deutsche Rundfunk gewaltig vor, schon aus politischen Gründen. Ich werde also nicht nur die Güte der Sendung besprechen, sondern ich werde auch versuchen, den Hörer gewissermaßen zurückhörend das Verständnis zu Sendungen aufzuzeigen. Ich werde dabei auf Aufsätze zurückgreifen, die ich in »Die Stimme«, »Rufer und Hörer« u. a. O. veröffentlichte. Heute nenne ich nur das Wort *Umformesinn* und bemerke: Jede Darbietung geht nur durch das Ohr ein. Soweit nun eine Musik auch andere Sinne berühren will oder im Konzertsaal, Haus oder Oper tatsächlich in Anspruch nimmt, muß der Rundfunkkünstler seine Darbietung so geben, daß diese unmittelbar nicht berührten Sinne mittelbar angeregt werden. Die akustisch eingehenden (aus Lautsprecher oder Kopfhörer kom-

menden) Eindrücke müssen also in dem Hörer einer Umformung unterliegen: ich nenne hier nur die Begleitmusik zu Hörspielen, die unzählige Empfindungen anderer Sinne (Auge z. B.) hervorrufen kann. Organ dieser Erscheinungen im Hörer ist der sog. Umformesinn, d. h. eine Art geistig-seelisch-gefühlsmäßiger Transformator. Jeder einigermaßen geübte Hörer kann darin diese seine Überlegenheit gegenüber dem ungeübten Hörer feststellen.
Der Kritiker wird nun in der nächsten Zeit darüber wachen, daß die Darbietungen auf verschiedene Gattungen von Hörern abgestimmt sind. Nachdem durch Anordnung des Pg. Dr. Goebbels die Hörerzahl verdoppelt werden soll, um den Willen, das Fühlen und die Leistungsfähigkeit der nationalsozialistischen Weltanschauung auch über den Rundfunk im Volk zu versenken und zu verankern, müssen eine große Anzahl Darbietungen des Funks dem Funk-Hörkönnen dieser Volksgenossen entgegenkommen, um sie in Jahresfrist den alten Rundfunkhörern gleich hörfähig zu machen; andererseits darf aber der Rundfunk ebensowenig seine alten Hörer-Vorkämpfer vergessen wie der Nationalsozialismus seine alten Kämpfer vergißt. Es müssen also immer hoch- und höchstwertige Darbietungen in ausreichender Menge in den Spielfolgen enthalten sein. Nicht etwa würde zu befürchten sein, daß die alten Hörer sonst absprängen — nein — wer das täte, wäre wenig in den Geist des neuen Dritten Reiches eingedrungen —, diese alten Hörer werden Disziplin zu halten haben, aber ihre Weiterentwicklung zu vollkommenen Hörern würde unnötig gehemmt, ihre höheren Wünsche würden unbefriedigt verkümmern, zumal viele von diesen Volksgenossen keinen andern Weg zur Musik (zur großen hohen Kunst!) haben. Es würde also ein kultureller Schaden entstehen, wenn man allein auf die neukommenden Hörer Rücksicht nehmen wollte. Inwieweit man für die neuen Hörer auf irgendwelchen Wegen unmittelbare Hörererziehung im Funk treibt, möchte ich abwarten, ich empfehle es aber mit ganzem Herzen! Ob dies in einer Art akustischer Zeitlupe, also mechanisch, oder künstlerisch oder durch begleitendes Wort, durch Einwirkung mit Vorträgen geschieht, ist einerlei, denn man wird alle Wege beschreiten müssen. Der neue Hörer ist als Hörer ein Kind — mit allen Vorzügen und Nachteilen eines Kindes.

II.

Ich habe mir vorgenommen, die Leistungen unserer deutschen Sender leistungsmäßig dauernd mit den Gaben der Auslandssender zu vergleichen. Dieses Urteil wird mit unparteiischer Härte und Deutlichkeit ausfallen; mein Standpunkt zu allen Leistungen ist natürlich nicht der frühere modisch-international aufgeputzte Objektivitätsdusel, sondern hat den in unserer Nation, in unserem Blut verankerten Grundsatz. Daß dabei uns wenig angenehme Rassen bisweilen mit Stillschweigen übergangen, im Bedarfsfalle aber auch hart angepackt werden müssen, ergibt sich aus der sachlichen Lage. Denn eine

uns widerliche Rasse kann keine Kunstgenüsse oder -leistungen hervorbringen, die uns etwas geben, geschweige angenehm eingehen. Im übrigen aber wird politische Tageslage oft eine Zurückhaltung bedingen, die unzeitigem Zuschlagen stets vorzuziehen ist, die aber dann im geeigneten Augenblick vernichtendes Zuschlagen ermöglicht. In diesen Fällen werde ich — das spreche ich ganz offen aus — erst die politisch zuständigen Stellen angehen. So kann eine Musikzeitung zum politischen Kampfmittel — vielleicht nicht nur im Reiche der Kunst! — werden, ohne auch nur einen Schritt von ihrer Aufgabe als Musikzeitschrift abzugehen.
Bezüglich der innerdeutschen musikalischen Belange wird nicht immer der Weg der sofortigen Veröffentlichung von Mängeln und Schäden angebracht sein, zumal wenn es sich um Fehler handeln sollte, die dem Ansehen des deutschen Volkes und des Nationalsozialismus abträglich sind. Unser Führer hat ja einmal gesagt, daß wir alle irren können; deshalb werden wir auch nie Elefant im Porzellanladen spielen, sondern in solchen Fällen die Fehlerquelle im stillen Kämmerlein aufspüren, sie dann auf dem im Einzelfall gegebenen Dienstweg den zuständigen Stellen aufzeigen und zunächst abwarten. Irrten wir uns mit der Annahme eines Fehlers oder Mangels, so ist kein Schaden entstanden und — wir — ich — lassen uns gern belehren. Ist aber tatsächlich ein Fehler dagewesen, und man geht nicht an seine rechtzeitige Ausmerzung — Gottlob steht dieser Fall im neuen Reiche kaum zu gewärtigen —, dann werden wir unerbittlich den Finger auf die Wunde zeigen lassen, bis zugegriffen wird. Auch hierbei werden wir die großen Gesichtspunkte, auch die der Rücksichtnahme auf das Ansehen des Reiches und seiner Einrichtungen richtunggebend unser Handeln beeinflussen lassen. Suaviter in modo, fortiter in re! Musikkritik ist eben heute nicht mehr ein Zumessen von Lob und Tadel oder Überschweigen an einzelne oder Einrichtungen. Musikkritik ist ein politisches Instrument, daß stets scharf und rein gehalten, stets bereit liegen muß, dessen ganze Wucht aber wie jede starke Waffe mit Maß, Überlegung und Weitblick eingesetzt werden muß. Daß jeder Musikkritikus selbstverständlich Berufsmusiker sein muß, sei als selbstverständlich nur am Rande bemerkt.

III.

Wir werden uns auch in großen Zügen mit den musiksozialen Leistungen des Rundfunks beschäftigen, d. h. wir werden das Verhältnis von Leistung und Gegenleistung bei Darbietungen scharf und eindeutig nach beiden Seiten hin unter die Lupe nehmen. Ebenso wie heute jeder Lohnabbau alsbald die staatlichen und dienstlichen Behörden und Stellen auf den Plan ruft, ebenso muß der Rundfunk darüber wachen, daß nicht falsch eingestellte Sparpolitik einzelner Unterorgane in Fehler zurückfällt, die der neue Staat als Abkurbelung der Wirtschaft erkannt hat. Daß der neue Staat gegen die Stargagen im Rundfunk eingeschritten ist und sie nie wieder aufkommen lassen wird, wissen wir

und freuen uns dieses Wissens und unerschütterlichen Glaubens. Im übrigen aber wird auch im Rundfunk stets das Leistungsprinzip herrschen müssen; den festen Unterbau des Leistungsprinzips bildet reine, nationalsozialistische Gesinnung aller festen und freien Mitarbeiter des Rundfunks. Die großen Könner werden ihre Ansprüche auf ein Maß zurückschrauben, daß auch die Neuaufkommenden Luft zum Leben *und* zum Wachsen erhalten. Freilich muß der Unterschied immer noch ausgeprägt sein, sonst verliert der Rundfunk seine besten Mitarbeiter, die sich dann aus wirtschaftlicher Lage heraus andere Arbeitsgebiete ihres Könnens suchen und finden müssen; auch verlangt gerade das Leistungsprinzip eine Gegenleistung nach der Güte der Leistung.

KLÄNGE UM BRAHMS

Erinnerungen

VON

RICHARD FELLINGER

Gegen Ende August[1]) fiel auf, daß Brahms abends viel später als bisher »zur Bahn« zum Speisen kam, oft so spät, daß er allein aß, und daß er sich immer kürzer dabei aufhielt. Dagegen brannte hinter seinen Fenstern bis spät abends das Licht, und bei Begegnungen ließ er Andeutungen fallen, daß er tief in der Arbeit stecke und jede Zerstreuung meide. Daß er angestrengt arbeitete, hatten meine Eltern schon lange gemerkt, und wenn sie einmal bei Brahms im Zimmer waren, wandten sie »aus lauter Bravheit«, wie meine Mutter an Hausmann berichtete, ihre Augen vom Klavier weg, das immer mit beschriebenen Notenblättern bedeckt war.

Simrock kam in heller Verzweiflung nach Mürzzuschlag und fragte meine Eltern, ob sie nicht eine Ahnung hätten, woran Brahms komponiere. Auf seine Frage habe er ihm geantwortet: »Sie wissen doch, ich komponiere nicht mehr!« Meine Eltern konnten Simrock natürlich nur antworten, daß, wenn schon *er* nichts wisse, sie natürlich erst recht keine Ahnung hätten.

Als mein Bruder und ich eines ziemlich frühen Morgens auf einen Spaziergang auszogen, begegnete uns auf der Landstraße von Neuberg her Brahms, offenbar bereits auf dem Rückweg von seinem Morgengang. Er kam völlig in sich versunken in flotter Gangart uns entgegen, mit dem Hute, den er in der Hand trug, weit ausholend, die zur Seite des Weges stehenden Gräser streifend. Als wir ihn lebhaft begrüßten, kam er wie aus einer anderen Welt zurück, antwortete aber freundlich etwa: »Nun, sind die jungen Herren bereits wieder auf dem Weg zu einer Alpe?« Als wir uns verabschiedet hatten, drehte er sich noch einmal um und rief zurück: »Grüßen Sie schön!«

[1]) Mürzzuschlag 1885.

Im nächsten Augenblick schritt er schon wieder völlig in seine Gedanken vertieft dahin.

Es war die e-moll-Sinfonie, die in diesen Wochen vollendet wurde.

Und wie jede ging auch diese schöne Zeit zu Ende. Die letzten Tage waren, wie viele in jenem Sommer, völlig verregnet. Am Tage nach unserer Heimreise nach Wien traf dort von Brahms eine Karte aus Mürzzuschlag ein, auf die er selbst mit Blaustift einen blauen Himmel gemalt und dazu geschrieben hatte: »Der 13. September früh läßt Sie herzlichst grüßen.« Das Wetter in Mürzzuschlag war an dem Tage nachweislich fürchterlich gewesen. Als Anfang Oktober auch Brahms nach Wien zurückgekehrt war, schrieb er aus der Karlsgasse an meinen Vater: »Mürzzuschlag läßt schön grüßen, und wenn der hiesige Mürztaler Hof nicht so weit wäre, und ich Zeit hätte, würde ich das sofort mündlich ausrichten — einstweilen hierdurch von Ihrem so eiligen als ergebenen J. Brahms.«

Kalbeck schreibt von einem Besuch von Clara Schumann bei Brahms in Mürzzuschlag, bezüglich dessen er nicht feststellen kann, in welchem der beiden Sommer, die Brahms in Mürzzuschlag zugebracht hat, dieser Besuch stattgefunden hat. Da sowohl das Tagebuch meiner Mutter wie ihre Briefe an meinen Vater aus dem Sommer 1885 lückenlos vorhanden sind und von einem Besuch von Clara Schumann nichts darin enthalten ist, muß dieser Besuch 1884 stattgefunden haben, anderenfalls wäre er sicher nicht ohne ein Zusammentreffen mit uns vor sich gegangen.

An dem Wiener Gesellschaftsleben um Brahms konnten meine Eltern infolge der häufigen Kränklichkeit meiner Mutter, die sie oft viele Wochen lang ans Zimmer fesselte und so um die schönsten Kunstgenüsse brachte, und gleicherweise wegen der auf meinem Vater ruhenden, von Jahr zu Jahr wachsenden Arbeit und Verantwortungslast, nur in eingeschränktem Umfang teilnehmen. Manche Einladung zu Freunden mußte im letzten Augenblick abgesagt, auf manches Konzert in letzter Stunde verzichtet werden. Da war dann Brahms immer wohltätig bereit, Ersatz zu schaffen, Ersatz im schönsten Sinne, indem er etwa mit Marie Soldat die von ihm für Geige eingerichteten Clarinettsonaten, die wir von ihm und Joachim nicht hatten hören können, bei uns spielte und auf alle andere Weise. Soweit es aber möglich war, genossen Vater und Mutter in gemeinsamer Begeisterung in vollen Zügen, was Kunst und heitere Geselligkeit zu bieten vermochten, und wir Kinder hatten unseren reichen Teil davon.

Der Anfang des Jahres 1886 brachte die in Mürzzuschlag vollendete e-moll-Sinfonie. In einer der Proben saß Brahms eine Zeitlang auf dem Dirigentenpodium, so hat meine Mutter ihn in einer Bleistiftskizze von hinten festgehalten. Der Eindruck der Sinfonie auf meine Eltern war schon beim ersten Hören überwältigend. Ihre Freude, ihr Entzücken blieb unbeeinflußt von dem an-

fänglichen Köpfeschütteln der Musikgelehrten und Fachmusiker. »Was kein Verstand der Verständigen sieht . . . «

Einen rechten Liederfrühling erlebten wir dann in den folgenden Monaten. Ich lag sechs Wochen lang mit einer Kniegelenkentzündung im Gipsverband, und tagtäglich drangen aus dem Nebenzimmer die von meiner Mutter allein oder mit Frau Franz unermüdlich geübten Brahmslieder zu mir: »Es schauen die Blumen alle«, »Ein Vögelein fliegt über den Rhein«, »Stand das Mädchen, stand am Bergesabhang«, »Schwor ein junges Mädchen, Blumen nie zu tragen«, »Am jüngsten Tag ich aufersteh' und gleich nach meinem Liebsten seh«, »Ich müh' mich ab und kann's nicht verschmerzen«, »Bei Dir sind meine Gedanken«, »Dort in den Weiden«, »Der Tod, das ist die kühle Nacht«, und wie viele andere. Als ich dann in diesem Jahre zum erstenmal meiner Mutter ein Brahms-Lied begleiten durfte, es war »Mein Lieb ist ein Jäger«, durchrann mich ein seliger Schauer. Was es bedeutet, in den Jahren, in denen die ersten heißen Knabenschwärmereien und Verliebtheiten beginnen, in solchen über allen Niederungen schwebenden Klängen von »Liebe« zu hören, ist nicht mit Worten zu sagen.

Im April kam das erste Musikfest im Hause mit Brahms und Hausmann. Wie oft sind in jenen Zeiten wir Buben aus dem Schlafe gefahren, wenn nebenan Brahms etwa die g-moll-Rhapsodie spielte, oder mit Hausmann die e-moll-Sonate oder Beethovens Variationen über Mozarts »Bei Männern, welche Liebe fühlen«. Als die goldenen Tage vorbei waren, herrschte allgemeines Heimweh im Hause. Auch die »Pepi« erklärte am Sonntag, »sie wolle zu Hause bleiben, nach solchen Tagen hätte sie nicht Lust zu einem Ausgang«.

Diese Pepi war als achtzehnjähriges Mädchen bei meinen Eltern eingetreten. Ihre Tüchtigkeit, mehr noch ihre menschliche Güte und Herzensbildung, hatten ihr rasch die Zuneigung von uns allen gewonnen, und sie blieb bei uns bis zu ihrer Verheiratung und ist heute noch in Verbindung mit uns Söhnen. Uns Buben war sie Vertraute und Kamerad, verständnisvoll für unsere Kinderstreiche wie für unsere Knabenverliebtheiten. Ihr natürliches Musikverständnis ging so weit, daß sie die Guldenzettel, die sie von Brahms und anderen dem Hause nahestehenden Künstlern nach Einladungen erhielt, nicht ausgab, sondern mit der Aufschrift, wann und von wem sie sie erhalten, als Andenken aufbewahrte. Brahms schrieb einmal:

»Grüßen Sie doch die Pepi recht schön, und ich freue mich auf den Sonntag um — ? Uhr — das hat sie vergessen zu sagen. Falls ich ihr um 1 Uhr zu früh käme, bitten Sie sie, ein Wort zu schreiben.

Ihrem ergebensten J. Br.«

Der Herbst brachte dann die Ernte von Brahms' erstem Thuner Sommer und für uns ein neues, nun aber viel gewaltigeres Musikfest. Dessen Einleitung ist bemerkenswert.

In einem Brief meines Vaters an Hausmann vom 10. Oktober 1886 heißt es: »Soeben verläßt uns Brahms, der vorgestern aus der Schweiz zurückgekehrt ist und heute allein bei uns zu Tisch war. Wir haben uns aufs neue in den Menschen Brahms verliebt.
Brahms fragte mich, »was wissen Sie von Hausmann, kommt er im Herbst?«. Worauf ich ihm antwortete, daß wir Dich ziemlich sicher im November erwarteten und daß ich glaube, Du würdest bei Bösendorfer Konzerte geben. Da sagte Brahms »sagen Sie mal, könnten Sie ihm nicht schreiben, ich komme so schwer dazu: ich interessiere mich sehr dafür, ob Hausmann im November oder wann er hierher komme«! Natürlich war ich dazu gern bereit, und er wiederholte sehr ernsthaften Tons »Sie würden mir einen Gefallen tun, wenn Sie ihm schreiben wollten, es interessiere mich, zu wissen, was er vorhat«. Wir schreien seit der Zeit natürlich fortwährend Hurrah, weil wir annehmen, daß Brahms ein Konzert oder sonst was für Cello geschrieben hat?«
Mit der umgehend eingetroffenen Antwort Hausmanns — er beabsichtige, im November in Wien zu konzertieren, erwarte zur Zeit Nachricht von dem Konzertagenten Gutmann, sei aber jeden Augenblick bereit, zu kommen, wenn Brahms ihn zu sprechen wünsche, eilte mein Vater zu Brahms, der ihm nun in reizender, halb verlegener Weise mitteilte: er habe so etwas Kammermusik gemacht, eine Sonate für Violine und eine für Cello, worauf er dann noch etwas murmelte und dann fortfuhr, er habe gedacht, es wäre schön, wenn er die Sonate einmal mit Hausmann spielen könne, aber — und nun kam der ganze zartfühlende, rücksichtsvolle Brahms, dem seine Kunst am höchsten, zugleich aber das Gefühl für andere und deren Empfinden am Herzen lag, zur Geltung, als er sogleich hinzufügte: »aber — ich weiß nicht — ich kann das doch eigentlich den Leuten hier nicht antun — es sind ja ganz tüchtige Leute, wissen Sie. Ich kann wohl meine Cellosonate hier gar nicht aufführen lassen, so lange sie Manuskript ist — aber mit Hausmann zu spielen tut mir so leid wegen der Leute, sie sind so nett und ordentlich, Daß ich am liebsten nur mit Hausmann spiele, das weiß er ja, das ist ja natürlich, aber jetzt, da ich das ausgesprochen habe — es weiß sonst niemand etwas davon als Sie — da erscheint's mir so richtig, daß ich die Leute hier nicht vor den Kopf stoße — ich lebe doch mal hier schon so lange.« So redete er lange fort, endlich schloß er: »Schreiben Sie das an Hausmann, so konfus, wie ich es gesagt habe. Ich meine, es wäre etwas anderes, wenn Hausmann gerade hier wäre, wenn er gerade hier eine Soiree gäbe oder so.« Im weiteren Verlauf des Gesprächs fragte er noch nach Marie Soldat und meinte, es wäre schön, wenn beide zusammen kämen, woraus für meinen Vater sofort der Gedanke erwuchs, er habe auch noch ein Trio komponiert. Als mein Vater noch vorfühlend und hoffend fragte, mit wem Hausmann die Sonate im Konzert spielen sollte, sagte Brahms ganz heftig: »ich gebe mein Manuskript nicht aus der Hand«. Und nun läutete es in den Herzen in der Apostelgasse mit allen

Glocken, und es kam eine unvergeßliche Woche. Am Dienstag spielte Brahms bei den Eltern mit der telegraphisch aus Braunau herbeigerufenen Marie Soldat die neue A-dur-Violinsonate, am Mittwoch vormittag in der Karlsgasse mit Hausmann die neue F-dur-Cellosonate, am Nachmittag wieder bei uns mit beiden zwei Sätze aus dem neuen c-moll-Trio, und dann brachte der Abend ebenfalls in der Apostelgasse alle drei Novitäten in Gegenwart von Hanslick, Dömpke, Billroth und den dazugehörigen Franz- und Oser- und einigen sonstigen Freunden. Brahms war herrlich aufgelegt und alles in Begeisterung. Tags darauf beglückte Brahms Hausmann mit der Eröffnung, er sei bereit, die Sonate mit ihm öffentlich zu spielen, ging mit ihm zu Gutmann und verabredete das Konzert für den November.

Als einige Tage darauf meine Mutter ihn in Hausmanns Auftrag fragte, an welchem Tage ihm die Probe zu dem Konzert recht sei, antwortete er tiefernst: »Ich kann nur acht Tage vor dem Konzert!«, um dann auf meiner Mutter etwas verdutztes Gesicht in reizender Verschmitztheit zu wiederholen: »Ich kann nur acht Tage vorher — damit Hausmann acht Tage hier in Wien und bei Fellingers bleiben muß«, wohl wissend, welche Freude dies für die Beteiligten bedeuten würde. So lang wurde die Festzeit im November nicht, aber Herrliches brachte sie. Zwei Tage vor dem Konzert war die Probe bei uns, am Vorabend gab Billroth große Gesellschaft, in der auch Hermine Spies zum erstenmal in Wien in die Musikwelt eintrat und sofort alle Herzen gewann, am 24. war dann das Hausmann-Konzert, die Sonate mit Brahms am Klavier hatte großen Erfolg, die übrigen Nummern begleitete die prächtige Marie Baumeyer, die von Brahms persönlich vorgeschlagen war, und noch Soli spielte. Nächsten Tages mußte Hausmann nach Berlin zurück. Es folgten unmittelbar die ersten Konzerte und Triumphe von Hermine Spies, der unvergeßlichen, und köstliche Abende und Mittage in ihrer und ihrer Schwester Anwesenheit mit Brahms, Billroth, Kalbeck, davon zwei Mittage bei meinen Eltern, an deren einem die Spies mit Brahms die Lieder: »Immer leiser wird mein Schlummer« und »Wie Melodien zieht es« aus dem Manuskript sang. »Das alte Jahr war ein liebes«, schrieb meine Mutter in ihrem Neujahrsbrief an Hausmann, »es singt und klingt in unseren Räumen, die Erinnerung hat einen lichten Schleier um alles gewebt, so daß die Harmonien nirgends mehr hinauskönnen«.

Aus dem soeben bei der Deutschen Brahmsgesellschaft, Berlin-Schöneberg erschienenen Buch: Richard Fellinger, Klänge um Brahms.

PAUL GRAENER: »MARIEN-KANTATE«

URAUFFÜHRUNG IN DER KREUZKIRCHE ZU DRESDEN

Die schon so oft totgesagte Romantik lebt heute kräftiger denn je. Daß von der zeitgenössischen Musik sehr wohl fruchtbare Verbindungen zur Romantik führen, daß romantischer Geist auch in der Gegenwart erst recht seine Daseinsberechtigung hat und

daß er in seiner reinen Gestalt ursprünglichster Ausdruck deutscher Seelenhaltung ist, offenbart in bezwingender Weise *Paul Graeners* »*Marien-Kantate*«, op. 99, für vier Solostimmen, Chor und Orchester. Die deutsche Musik der Gegenwart hat diesem Werk nichts an die Seite zu stellen, das so aus deutschem Glauben und deutscher Frömmigkeit herausgewachsen ist. Die Kantate ist eine Huldigung der Mutter, verkörpert in der Gestalt Marias. Sie wächst weit hinaus über jede Konfession und ist doch bis in die letzte Note erfüllt von einer heiligen Religiosität. Der Komponist stellte sich die Texte selbst zusammen. Das Wie und Was bedeutet ein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Angefangen mit der »Verkündigung« des Bruders Philipp aus dem 13. Jahrhundert und einem fröhlichen Gesang, unserer lieben Frauen Osterfreud genannt (1623), bis zu der unbekannten mittelalterlichen Verslyrik, die Will Vesper erneuerte, und den stimmungstiefen Versen von Josef von Eichendorff und Margarete Weinhandl setzt sich die Leitidee der dramatischen Marienpassion durch. In der Musik spricht sich ein gütiges und leidgestärktes Herz in einfachster Schlichtheit und ergreifender Naivität aus. Große Kunst ist immer einfach. Graener weiß um dieses Geheimnis, das die Zelle jeder schöpferischen Tat ist. In dieser Kantate gibt es keine Konzession an den »Effekt«, sondern der Reichtum der Erfindung und Empfindung dient allein dem Hohelied des Muttergedankens. Wenn die Frage der Meisterschaft in der Behandlung des modernen Orchesterapparates zur Diskussion steht, braucht Graener sein Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Aber das in geist- und kunstvoller Polyphonie in dunklem Streicherklang gehaltene *Mater-dolorosa-Interludium* ist mehr als nur eine geniale Orchestervariation; es ist mystischer Ausdruck einer jenseitigen und schmerzgesättigten Weise, in der das Leid schlechthin in Tönen zu sprechen anhebt. Der kunstvolle Satz der Chöre besitzt eine Durchsichtigkeit und Klarheit, die sich in dem überschwenglichen Halleluja für Sopransolo und Chor und dem hymnischen »Freuet Euch!« für Soloquartett und Chor zu elementarster Wirkung steigern. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man die Marien-Kantate als Graeners schönstes und reifstes Werk bezeichnet.

Die Uraufführung durch die *Dresdener Singakademie e. V.*, die im Jahre 1848 von Robert Schumann gegründet wurde, war eine herrliche Bestätigung der Meisterschaft Graeners, der heute den Gipfel seines Schaffens erklommen hat. Mit begeistertem Elan und innerem Feuer deutete Generalmusikdirektor *Werner Ladwig*, ergriffen von dem Pathos der Musik, das Werk seines Lehrers und Meisters. Werk und Wiedergabe deckten sich in wundervoller Harmonie. Der Chor der Singakademie und das Orchester der *Dresdener Philharmoniker* (ein hocherfreulicher, mit jungen Kräften durchsetzter Klangkörper von vielversprechender Spielkultur!) vereinigten sich zu geschlossener lebengefüllter Leistung. Das Soloquartett (*Elsa Wieber*, *Doris Winckler*, *Herbert Neck* und *Kurt Ingo Rieger*) wurde geführt von dem jugendlich leuchtenden Sopran Elsa Wiebers, die aus letzter seelischer Vertiefung edelste Kunst formte. *Friedrich W. Herzog*

DIE OPER VINCENZO BELLINIS

Vincenzo Bellinis bei uns halbvergessener Name bezeichnet einen der bedeutungsvollsten Wendepunkte in der Geschichte der italienischen Oper: den Einbruch des romantischen Geistes in die südlich heitere Kultur, die die Meister von Scarlatti bis Rossini zu immer neuen Varianten ausgebildet hatten. Noch einmal faßte dieser, der viel gefeierte Meister von Pesaro, die ganze Summe der verführerischen Kräfte, deren der italienische Musikgenius mächtig, wie zu einem unwiderstehlichen Zauberelixier zusammen. Sein monströs ausgebreitetes Werk, mit göttlicher Achtlosigkeit aus überfließenden Quellen mühelosester Produktivität geschöpft, voll der bestrickendsten Schönheit, des erhabensten



Rudolf Peterka



Hermann Abendroth



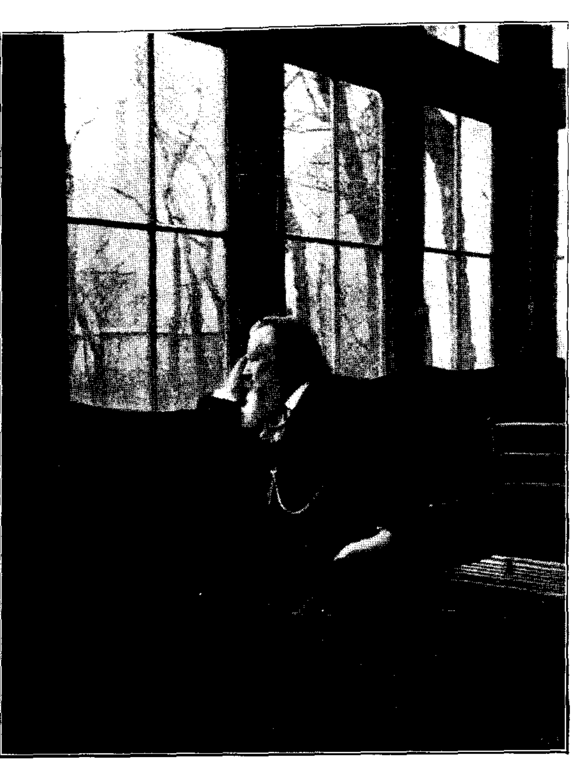
Georg Ludwig Jochum



Hugo Balzer



Walther Meyer-Giesow



In der Veranda des Fellingerschen Hauses
(Ostermontag, 26. März 1894)



Der engere Freundeskreis
sitzend: Gustav Walter, Ed. Hanslick, Rich. Mühlfeld;
stehend: Ignaz Brüll, Anton Door, Jos. Gänsbacher,
Jul. Epstein, Rob. Hausmann, E. Mandyčzewsky

Pathos, der überschäumenden Heiterkeit, nicht frei anderseits von lebloser Konvention, von Leere und selbst Gewöhnlichkeit, ist trotz seiner aufreizenden Neuerergeste im wesentlichen ein Abschluß. Mit Befremden und Enttäuschung durchblättern wir heute diese Partituren, die einst in der ganzen Welt erklangen und so überschwenglich bejubelt wurden, verweilen immer wieder staunend und beglückt bei tausend hohen Eingebungen, Spuren begnadeten Schöpfertums, und verzweifelnd, ermüdet und unangesprochen, wenn wir das Ganze überblicken. Dieses Werk — ausgenommen etwa nur der urwüchsig lebendige Barbier und das selig zarte Stabat mater — gehört der Vergangenheit. Es berührt uns wie ein Dokument einer versunkenen Zeit, einer unbeschwerteren vielleicht, aber einer, in der zu leben, mit der zu fühlen uns versagt ist.

Nach ihm, fast neben ihm Vincenzo Bellini, der jugendliche Verkünder einer neuen Epoche. Eine mächtig wirkende Bewegung durchzog Europa, rührte die Geister auf und formte sie nach neuen Gesetzen; in den ahnungsvollen Dämmerungen der frühen Romantik versank die ruhevolle Klarheit der älteren Kunst. Es war die Jugend, die diese Bewegung trug; eine Jugend, begnadet mit den seltensten Gaben des Herzens und Geistes und gezeichnet mit dem Fluch frühen Verlöschens; eine Jugend, der sich der Aufschwung ihres grenzenlosen Wollens, der Rausch ihrer hohen Begeisterungen mit der dunklen Ahnung des Todes zu einem zwiespältig erregten, von der Tragik unlösbarer Spannungen durchzogenen Weltgefühl vermischte. Ihr verbunden, ein Bruder der Weber und Chopin, Byron und Novalis, Heine und Musset ist Vincenzo Bellini, zugehörig der europäischen Gemeinschaft der Geister und zugleich tief verhaftet in der Eigenart seines Volkes, dessen spezifisches Kunstmittel, die reine Gesangsmelodie, er zum Träger romantischen Ausdrucks zu bilden berufen war.

Sein Leben ist wie ein Mythos, einfach und doch fast in die Sphäre des Wunderbaren erhoben durch die Fülle des Ruhms, des Glückes und Leidens, die es einschließt. Ein rascher Aufstieg machte den jungen Maestro zum verehrten Sprecher seiner Nation, deren Leiden und Sehnsüchte in seiner Melodie widerklangen, zum vergötterten Liebling der musikalischen Welt, die die süße Wehmut seiner Gesänge bezauberte; ein plötzlicher, von Geheimnis umgebener Tod riß den Vierunddreißigjährigen aus seiner Laufbahn heraus, so unverständlich grausam, daß noch in modernen Biographien immer wieder die sicherlich grundlose Vermutung einer Vergiftung auftaucht.

Sein Werk ist die früheste und tiefste Quelle der romantischen Strömung, die sich nun in die alten, beständigen Formen der italienischen Oper ergoß. Es kann nicht eindringlich genug betont werden: Bellini ist das eigentlich wegbereitende Genie dieser Epoche, ein Entdecker wie Carl Maria von Weber, und behauptet als solcher einen durchaus anderen Rang als etwa der stets neben ihm genannte Donizetti, der, zwar weit fruchtbarer und erfindungsreicher, dennoch im wesentlichen stets Epigone seines jüngeren Rivalen blieb. Nur Bellini eignet jene Fähigkeit des Zurückgehens auf die letzten Elemente des Schaffens, die Bedingung wahrer Originalität ist; er verwirklichte das Ziel, daß er sich als Lernender vorgesetzt hatte, »mit den gleichen sieben Noten auf neue Weise die menschlichen Empfindungen auszudrücken«, und schuf sich eine melodische Sprache von unbedingt persönlicher Prägung; der »Bellinismus« als Typus kantabler Melodie hat seinen unbestreitbaren Platz in der Geschichte der Musik und blieb nicht nur in Italien, sondern über Chopin und Liszt bis in Wagners Werk hinein als Vorbild wirksam. Bellinis Melodie entspricht wie keine andere den natürlichen Bedingungen, von denen ihre lebendige Erscheinung als tönender, beseelter Gesang abhängig ist: sie entwickelt sich organisch aus den Grundgesetzen des menschlichen Atems, formt sich in unmittelbarster Beziehung auf die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme. Die innige Verbundenheit mit dem Atem, dem geheimnisvollen Träger alles Lebens, bewirkt die elementare Echtheit dieser gleichmäßig gerundeten Strophen, die sich in natürlich

einfachen Proportionen, schön und eindringlich überzeugend wie die schlichten Schöpfungen des anonymen, allgemeinen Kunstgeistes, aufbauen und ausschwingen. Diese selbe nahe Beziehung auf den Atem, der nicht nur Element des Lebens, sondern auch zu Sprache und Gesang geformt, Träger der strömenden, schwingenden Empfindung, erster und nächster Sprecher der fühlend erregten Seele ist, wird auch Ursache der schönen Einheit von Musik und menschlichem Gefühl; dieselbe Spannung treibt die tönende Melodie und das pulsierende Gefühl steigernd empor, dieselbe Lösung läßt beide beruhigend absinken und ausklingen. Diese Bindung an menschlich-körperliche Bedingungen bedeutet anderseits eine Gebundenheit an primitive musikalische Verhältnisse. Ewig gleichförmig und wenig variabel ist der Rythmus des Atems, eng begrenzt der Umfang und die Ausdrucksskala der Menschenstimme. Der Musiker, der sich ihren Gesetzen ganz ergibt, verzichtet auf die freie Schöpferkraft des hochfliegenden Gedankens, die das Thema Bachs und den sinfonischen Bau Beethovens bildete; einfach und immer wieder einander ähnlich sind seine melodischen Gestalten, aber rührend und ewig ergreifend ist die beseelte Natürlichkeit, die er ihnen einzuhauchen vermag.

Dieser Sänger der lyrischen Melodie mußte seinen eigenen Weg gehen, um dem Drama, dem steten Gegenstand seiner Bemühungen, gerecht zu werden. Denn auch hierin ist er Antipode Rossinis und Kind der romantischen Epoche, die die Vereinigung der Künste im Gesamtkunstwerk erträumte: das Drama war ihm nicht Vorwand, sondern Ziel. Jene lyrische Melodie war ihm von Anfang gegeben als Geschenk seines Genius; die berühmte, seinen Neapler Schülerjahren entstammende Romanze »Dolente immagine di fille mia«, die eng verknüpft ist mit der einfach traurigen Geschichte einer ersten tiefen Liebe, zeigt den Zweiundzwanzigjährigen als Meister liedhafter Form. Die erste seiner öffentlich aufgeführten Opern, »Bianca e Fernando«, ist ein großartiges Ringen mit den entgegengesetzten Formelementen des musikalischen Dramas, den Mitteln der Charakterisierung, der Schilderung, des Aufbaus; Rezitative, ariose Episoden, tonmalende Orchesterritornelle werden bedeutungsvoll ausgeführt, eine dramatisch durchgearbeitete und an fesselnden Einzelheiten reiche Partitur entsteht, das Produkt einer artistischen Gesinnung, wie sie sich entsprechend etwa in Webers Euryanthe manifestiert. Die Werke der mittleren Schaffenszeit vom »Piraten« an bereiten den Ausgleich zwischen den Komponenten Liedmelodie und freie, dramatisch-charakterisierende Form vor. Die Melodie gewinnt an Biegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit, ihre Beziehung zum Wort wird inniger und feiner durchgestaltet; in der Straniera vor allem finden sich Kantilenen, die unmittelbar aus dem Wortrhythmus abgezogen scheinen wie die lyrischen Emanationen des späten Wagner. In der locker gearbeiteten, aber in den großen Eingebungen hochbedeutenden Sonnambula hat die lyrische Melodie das Drama völlig in sich aufgesogen; dieses läuft ab als eine Kette lyrischer Höhepunkte, edler Bildungen höchstgesteigerten gesanglichen Ausdrucks, wogegen die dramaturgisch unentbehrlichen Verbindungsglieder zur Bedeutungslosigkeit herabsinken.

Die gleiche Struktur zeigt das Meisterwerk Norma; aber jene lyrischen Höhepunkte dehnen sich aus, rücken näher zusammen, gehen ineinander über; der Fluß der Musik reißt kaum noch ab, die Teile runden sich zur lyrischen Tragödie. Bellini hatte das Glück, in der Stunde der Meisterschaft auf den ihm völlig adäquaten Vorwurf zu treffen. Die Norma-Dichtung, nach Schopenhauer ein »höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung« baut sich auf aus den großen menschlichen Urtrieben, Liebe, Haß, Volksgefühl und Götterglauben, und verflicht sie zu einem einfachen, in großer Lösung endenden Geschehen; sie besitzt die wundervoll opernhafte Figur der Heldin, der heiligen Seherin, die zur Verräterin an Gott und Volk wird, einer überlebensgroßen Tragödiengestalt von mythischer Würde; sie bietet eine Reihe großer Möglich-

keiten für den romantischen Musiker, von der prächtig düsteren Theaterszene des Mondkultes, die sich um das edle Gebet an die Casta diva aufbaut, bis zum geheimnistiefen romantischen Motiv des Liebestodes, das dem Musiker seine reinsten und beseeltesten Gedanken eingab; zu einem berauschenden Mysterium erhob er diesen in die Unendlichkeit des tönenden Elementes hindrängenden Schluß der Tragödie, zu einer erhabenen Feier des Todes, die das Leid in hohe Rührung löst und das Dunkel mit dem magischen Licht glühenden Klanges verklärt. Hier sagte er das Tiefste in der einfach allverständlichen Sprache der gebundenen Melodie, hier schuf er ein Werk, in das sich der Wissende in nie erkaltender Bewunderung versenken mochte, das sich dennoch der Menge der Anspruchsloseren leicht und mühelos erschloß; hier reihte er sich ebenbürtig unter die ewigen Meister der musikalischen Tragödie.

Was noch folgte, erreichte nicht mehr diese einmalige Abrundung. Dem meisterlich angelegten, aus edelstem Stoffe gefertigten Torso der Beatrice di Tenda fehlt es an innerer Ausgeglichenheit, und die kunstreiche Puritanermusik, konzipiert unter dem hoffnungsvollen Aspekt neuer Ziele, deren Verfolgung der Tod abschnitt, bleibt für uns von mehr ateliermäßigem Interesse. Sein Werk gilt uns dennoch als geschlossen. Donizetti wahrte mit dem einmaligen großen Wurf seiner Lucia-Gesänge die hier erreichte Höhe, der große Verdi brachte höchstgesteigerte Vollendung.

Was den Deutschen immer wieder zu dem Werk des sizilischen Romantikers hinzieht, ist eine seltsame Wesensverwandschaft, die zwischen diesem Werk und den uns geläufigen Gestaltungen heimischer Meister besteht. Es ist kein Zufall, daß Richard Wagner, durch seine Aufgabe natürlicher Gegner der Italiener, sich seine Vorliebe für den Meister der Norma, dem er vieles verdankte, stets bewahrte und sie noch im hohen Alter ausdrücklich bezeugte. Anders als Verdi, der seine gewaltigen Kräfte fast ausschließlich aus dem Boden seines Landes aufsog, scheint Bellini vom Wissen und Schaffen des Nordens gebildet. Es sind nicht nur die unmittelbaren Einflüsse, sein oft bezeugtes Studium Haydns und Mozarts, sein deutlich spürbares Verhältnis zu Beethoven, dessen Fidelio-Ensembles als Vorbild hinter vielen Sätzen seiner Frühwerke stehen, dessen cis-moll-Sonate gar zu deutlich in einem übrigens früh konzipierten Chor der Norma anklingt. Es ist auch die unverkennbare Übereinstimmung seiner Sendung und seines Weges mit denen Carl Maria von Webers, aus dessen Werk häufige Fäden zu Bellini hinüberlaufen. Es ist vor allem sein besonderes Verhältnis zum Geistes- und Gefühlsbezirk der Romantik, das ihn uns unter allen dieser Sphäre angehörenden Musikern des Auslandes unvergleichlich nahebringt. Ihm war das ahnungsbeschwerte, den dunklen Lebensuntergründen zugewandte Weltgefühl dieser Epoche nicht ästhetisches Reizmittel oder prächtig effektsteigernde Kulisse, wie den Meistern der französischen Schule von Boieldieu bis Meyerbeer, sondern unausweichliches Schicksal, das sein Fühlen und Schaffen mit unabänderlicher Notwendigkeit bestimmte. Es ist seine romantische, traumbefangene, von dunklen Phantasien geheimnisvoll erregte Seele, die wir verehren; und es ist uns ein seltsam aufrührendes Erlebnis, wenn wir auf den geglätteten und sonnigen Pfaden der italienischen Melodie uns unversehens in Bezirke geleitet fühlen, die dem nächtlichen Wunderreich des großen deutschen Musikdramatikers eng benachbart sind. Dennoch blieb Bellini im Innersten stets Sohn seines Volkes; die kantable Melodie, das schönste Geschenk italienischen Kunstgeistes, erneuert sich in seinem Werk zu tiefer, jugendlicher Reinheit. Die Naturkraft dieser Melodie, auch von uns immer wieder gesucht als allverständliche Erscheinung reinster Schönheit, ist ewig wie der Atem, der in der Melodie Händels, Mozarts und Verdis strömt; diese Kraft, der einst die gesamte musikalische Welt willig unterlag, erhält dem Werk unsere Sympathie, das aufs neue zur Wirkung und zum allgemeinen Erlebnis zu wecken als würdige Aufgabe unserer Kunstausübung gelten darf.

Werner Oehlmann

KAMPFBUND FÜR DEUTSCHE KULTUR

POMMERSCHE KULTURWOCHE

Die Ortsgruppe Stettin des »Kampfbundes für deutsche Kultur« zeigte mit der Veranstaltung einer Kulturwoche, wie ernst sie ihre Aufgabe im Dienst der Kulturentwicklung Deutschlands nimmt. Kreisleiter *Pg. Severus* brachte in einer Ansprache den festen Willen des K. f. d. K., unter allen Umständen nach Abkehr von Undeutschem und Minderwertigem die deutsche Kunst wieder hoch und heilig zu halten, mit überzeugenden Worten zum Ausdruck. Bei diesen Bestrebungen müsse aber unbedingt die *Gesamtheit des Volkes* mithelfen, vor allem müsse ein großer Teil des Publikums ein ganz besonders starkes Interesse an den Veranstaltungen des K. f. d. K. durch häufiges und zahlreiches Erscheinen an den Tag legen.

Das »deutsche Sinfonie-Orchester« unter Leitung von *Gustav Havemann* bot in einem Sinfoniekonzert eine Fülle hoher künstlerischer Werte in ganz hervorragender Ausführung: Beethovens »Eroica«, Richard Wagners »Faust-Ouvertüre«, die »Variationen über ein Thema von Haydn« von Brahms und ein »Vorspiel zu einem deutschen Volksstück« von *Hans-Maria Dombrowski.* Der letztgenannte Komponist ist in Stettin ansässig; mit seinem »Vorspiel« errang er, wie bei einer früheren Gelegenheit schon einmal, wiederum starke Anerkennung. *Annemarie Heyne* spielte das entzückend schöne »Konzert in Rondoform für Klavier und Orchester« von Mozart mit feinem Verständnis für die kostbare Zierlichkeit dieses schon in den ersten Takten stark fesselnden Werkes.

In einem Kammermusikabend im Kuppelsaal des Museums (bei festlich weihevoller Kerzenbeleuchtung!) vereinigte sich mit der in Stettin und weit darüber hinaus außerordentlich geschätzten und stets von neuem freudig begrüßten Sopranistin *Annelies Rust* die vorzügliche Altistin *Thea Müller-Meißner,* ebenfalls aus Stettin, zu Gesängen von *Robert Schumann:* »Bedeckt mich mit Blumen«, »Erste Begegnung«, »Wenn ich ein Vöglein wär«, »Ländliches Lied«, und Johannes Brahms: »Weg der Liebe«, »Die Meere«, »Die Boten der Liebe«. Was diese Lieder an Innigkeit und Schönheitssinn von den Vortragenden verlangen, fand durch die beiden Sängerinnen eine überaus eindrucksvolle Verlebendigung. — *Erich Rust,* als Pianist, Komponist und Musikkritiker bereits seit langem eine bekannte Persönlichkeit der Musikwelt, kam mit einem neuerdings geschaffenen Trio in F-dur für Violine, Cello und Klavier zur Geltung. Den letzten Teil bildete Schuberts Forellen-Quintett, jenes Kammermusikwerk, das in seiner Schönheit, Innigkeit, Klarheit und fortreißenden Beschwingtheit immer von neuem ein musikempfängliches Publikum zu fesseln weiß. Die *Kammermusikvereinigung des K. f. d. K.* nahm sich dieses Werkes, wie früher schon einmal, mit ganzer Hingabe an. *Erich Rust,* der bereits die Gesänge begleitet und im Verein mit *Alfred Schuster* (Violine) und *Walter Kalk* (Cello) sein Trio in wirkungsvoller Ausführung zu Gehör gebracht hatte, saß auch beim Quintett am Flügel. Als Bratschist wirkte *Max Pohlers* und als Kontrabassist *Hans Arendt* mit. Stürmischer Beifall veranlaßte die Quintettspieler zu einer Wiederholung des Variationensatzes.

Der dritte Abend der Kulturwoche brachte die Uraufführung der Komödie »Jan Wellm« von *Paul Beyer,* der sich bereits mit der Körnerlegende »Geist der Freiheit« und der »Düsseldorfer Passion« einen dichterischen Namen gemacht hat. *Jan Wellm* (Johann Wilhelm), ein niederrheinischer Kurfürst, der um die Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts in Düsseldorf residierte, war ein Mensch besonderer Prägung. Er nahm eine reiche und schöne Medici zur Frau, wehrte sich gegen übermütige französische Eingriffe, brachte Papiergeld zur Einführung, legte einen zoologischen Garten an, schuf eine höchst beachtenswerte Gemäldesammlung, führte Straßenbeleuchtung und -reinigung ein, arrangierte gern große Feste im Interesse des Volkes und ließ dabei mit Vorliebe blendende

Feuerwerke steigen. Nach seiner Meinung sollte das Volk am besten mit Souveränität und Liebe regiert werden. Trotz seiner lebhaften Bemühungen um die Gunst des Volkes konnte er eine gegen ihn gesponnene Intrige nicht vermeiden. Der große Herrscher sollte gestürzt werden. »Jan Wellm« führte jedoch seine Feinde auf eigenartige Weise ab, nämlich mit Hilfe eines mächtig wirkenden Abführmittels. *Paul Beyer* hat aus den Geschehnissen um diesen Herrscher eine tatsächlich höchst amüsante Komödie geschaffen. Das Werk wurde bei seiner Uraufführung in Stettin mit spannungsvoller Laune, stürmischer Heiterkeit und jubelndem Beifall aufgenommen. Der Verfasser muß an diesem Uraufführungsabend viele Freude an der Wirkung auf ein zahlreich erschienenes Publikum erlebt haben. Mit außerordentlicher Sorgfalt und bekanntem weisen Verständnis für den Aufbau von wertvollen Dichtungen hatte Intendant Siems die Uraufführung vorbereitet. Bestbefähigte Schauspielkräfte sicherten dem Intendanten die Verwirklichung aller künstlerischen Bemühungen um Paul *Beyers Werk*.
Mit der »Pommerschen Kulturwoche« bekundete der *Kampfbund für deutsche Kultur* in Stettin den festen, verheißungsvollen Willen, in Pommern die Fahne deutscher Kultur mit kraftvollen Händen vor allen Fährnissen zu schützen. *Hans Arendt*

PAUL GERHARDT

40 JAHRE IM DIENSTE DER SÄCHSISCHEN LANDESKIRCHE

Am 1. Oktober 1933 jährte sich der Tag zum 40. Male, seitdem *Paul Gerhardt* als hauptamtlicher Organist in den Dienst der musica sacra trat. In dem am 10. November 1867 zu Leipzig Geborenen erwachte früh schon die heiße Liebe zur Musik. Bereits als Realgymnasiast schuf er beachtliche musikalische Werke. Nach glänzend bestandener Reifeprüfung studierte er 1888—92 am Konservatorium der Musik und gleichzeitig zehn Semester an der Universität zu Leipzig. Am 1. Oktober 1893 trat er seine erste Stelle als hauptamtlicher Organist an der Heilandskirche zu *Leipzig*-Plagwitz an, seit dem 1. März 1898 amtiert er an der herrlichen, von ihm auf die letzte Höhe der Vollkommenheit gebrachten 108stimmigen Orgel der *Marienkirche zu Zwickau i. Sa.* Hier begann die Zeit seiner eigentlichen Entfaltung. In ungezählten *Gottesdiensten* und kirchlichen Feiern hat er immer nur in freiem Spiel *improvisiert*, nie Vorspiele und Stücke nach Noten abgespielt, eine gewaltige Leistungsmenge im Sinne freien impulsiven Schaffens und Gestaltens. Hier offenbart er der Gemeinde sein ganzes Herz, schöpft er aus der Tiefe seiner Seele und verleiht allem, was die Andächtigen bewegt, ergreifenden Ausdruck, macht ihre Herzen weit und empfänglich für die Botschaft aus der Höhe. In einer großen Zahl von *Konzerten* begründete er überall in Deutschland auf den verschiedensten Orgelwerken seinen künstlerischen Ruf. An die 30 Jahre wirkt er als *Orgelsachverständiger*, ein großer Teil der schönsten und größten Werke Sachsens ist nach seinen Angaben geschaffen. In seinen immer mehr an Verbreitung gewinnenden, vorwiegend geistlichen *Tonwerken* für Orgel, Orchester und Orgel, Soloinstrumente und Orgel, Chor a-cappella, Chor mit Instrumenten und Orchester, Sologesang mit Orgel und obligaten Instrumenten (Verleger: Leuckart, Kistner & Siegel, Peters, Junne, Kahnt, Breitkopf & Härtel, Coppenrath) spiegeln sich die heißen Nöte und die tiefe Freudigkeit eines deutschen, seinem Volkstum eng verbundenen, alle seine Heimsuchungen und Schicksale erschüttert miterlebenden Künstlers. In Hunderten von *Schülern* am Klavier und an der Orgel hat er in hingebenster treuer *Lehrer*arbeit fruchtbaren Boden für echte deutsche Kunst bereitet; gar manchen hat er auf die Höhe der Meisterschaft geführt. Noch schöne Jahre reichen gesegneten Wirkens, erfüllt von alter Schaffenskraft und altem Lebensmut seien dem nun bald Sechsundsechzigjährigen, doch noch immer Jugendlichen beschieden. *Alfred Keßner*

MUSIK AM TAG DER DEUTSCHEN KUNST IN MÜNCHEN

Es versteht sich von selbst, daß die großen kulturpolitischen Ereignisse dieses Tages von Musik umrahmt waren und daß dem nationalsozialistischen Reichs-Sinfonie-Orchester dabei eine besondere Rolle zufiel. Das große Konzert im Zirkus Krone brachte unter der energischen und eindringlichen Führung von Kapellmeister *Adam* die hier selten gehörten Burlesken »Wolkenkuckucksheim« des Münchner Komponisten Beer-Walbrunn, feinsinnige und stimmungsvolle Stücke, die ebenso wie die dritte Leonoren-Ouvertüre und die achte Sinfonie von Beethoven von dem trefflich disziplinierten Instrumentalkörper prächtig wiedergegeben wurden. Während des feierlichen Aktes der Grundsteinlegung durch den Führer Adolf Hitler hatte dasselbe Orchester den ehrenvollen Auftrag erhalten, durch den Vortrag des Meistersinger-Vorspiels die Festversammlung auf den großen Moment würdig vorzubereiten. In allen Theatern fanden Festvorstellungen statt, darunter im National-Theater unter *Karl Fischers* Leitung eine packende »Fidelio«-Aufführung mit Henny Fremdt in der Titelrolle, im Residenz-Theater unter *Tuteins* Stabführung »Figaros Hochzeit«. Über die zahlreichen Veranstaltungen, die in der herrlich geschmückten Stadt allerorts gegeben wurden, kann im einzelnen ebensc-wenig berichtet werden, wie über die zum Teil recht originellen Musiken, welche den Festzug begleiteten, z. B. die Gruppe der zwölf Posaunen, welche eigens dafür geschriebene Stücke sehr wirkungsvoll vortrug. Ein künstlerisch bedeutsames Ereignis war die Uraufführung des Gerhart Hauptmannschen Schauspiels »Die goldene Harfe« im Schauspielhaus, zu der *Hermann Zilcher* eine feinsinnige Bühnenmusik für Solo-Streichquartett geschrieben hatte, zarte kammermusikalisch durchsichtige suitenartige Stücke, die als kleine Genrebilder zwischen die einzelnen Szenen gelegt, in ergreifender Weise Einleitung und Ausklang der Bühnenhandlung geben, ohne irgendwie in rein illustrierende Art zu verfallen. Das Raha-Quartett führte sie unter Leitung von *Bernhard Eichhorn* mit vollendeter Tonschönheit aus. *Oscar von Pander*

DEUTSCHE KÜNSTLER BEI EINEM SPANISCHEN MUSIKFEST

Im Rahmen musikalischer Festaufführungen der bekannten Badestadt San Felix de Guixols bei Barcelona traten die deutschen Komponisten *Hugo Herrmann* und *Will Eisenmann* mit neuen Werken sehr erfolgreich hervor. Sie waren mit der jungen Künstlerin *Eva Westphal* selbst die besten Interpreten ihrer Musik. Besonders interessierten u. a. die Uraufführungen von Hugo Herrmanns »Meditationen über ein gregorianisches Thema« für Klavier, die in ihrer religiösen vergeistigten Haltung und sakraler Klangschönheit dem Publikum tiefen Eindruck machten, wie auch das »Concerto für Violine und Klavier« von *Will Eisenmann* in seiner melodischen Sensibilität und feinnervigen tänzerischen Beschwingtheit eine ganz besondere Bereicherung der modernen Violinliteratur darstellt. Das Concerto wurde von *Eva Westphal* eindringlich und hinreißend gestaltet. Ein auserlesenes internationales Publikum spendete den hervorragenden Leistungen der Künstler großen und aufrichtigen Beifall. *A. Hilden*

FRANZ LISZT AM RHEIN

Ein eifriger Leser der »Musik« verband mit seinem Dank für meine im Juliheft veröffentlichten »Brahms-Erinnerungen« die Anregung, über Franz Liszts Beziehungen zum Rheinland aus den Erinnerungen meiner mit dem Rhein eng verwachsenen Familie

an dieser Stelle zu berichten. Gern entspreche ich dieser Anregung, denn alte Familienbriefe und mündliche Überlieferungen, Hausmärchen meiner Kindheit, wenn ich so sagen darf, bieten feine Züge zur kulturgeschichtlichen Charakteristik der Zeit vor bald hundert Jahren, in der Liszt durch sein meisterhaftes Klavierspiel und den Zauber seiner Persönlichkeit auch auf die rheinischen Musikfreunde eine fast magische Gewalt ausgeübt hat. Mit dem Kölner Dom, für dessen Wiederaufbau Liszt seine Kunst selbstlos zur Verfügung stellte und dem Beethoven-Denkmal in Bonn, das ohne Liszts geldliche und propagandistische Unterstützung kaum zustande gekommen wäre, bleibt des Meisters Andenken immer eng verbunden.

Auf einer Konzertreise im Jahre 1840 lernte Liszt das Rheinland zum ersten Male kennen. 1841 und in den beiden folgenden Jahren hat der Künstler mit der Gräfin Marie d'Agoult und den drei Kindern, die sie ihm schenkte, die Sommermonate auf der sagenumwobenen Rheininsel Nonnenwerth bei Rolandseck verlebt. Graf Alexander Teleky und der 1848 vom Frankfurter Pöbel ermordete Fürst Felix Lichnowskij waren dort seine regelmäßigen Gäste. Von der Insel aus hat Liszt die schönsten Punkte des romantischen Rheinlands besucht und bald in dieser, bald in jener rheinischen Stadt gespielt. Von seinem Dombaukonzert zu Köln im August 1841 habe ich noch Wunderdinge gehört. Ein Monarch hätte nicht glänzender gefeiert werden können, als der »Napoléon de Fortepiano«. Seinen Plan, Nonnenwerth käuflich zu erwerben, mußte Liszt der hohen Unterhaltungskosten wegen aufgeben. Auf der Rheininsel wurden zahlreiche seiner Werke geboren, die Don-Juan-Phantasie, Männerchöre und duftige Lieder. Die Vertonungen der Heineschen »Loreley« und der Goetheschen »Mignon« waren Liszts erste deutsche Lieder. »Die Zelle von Nonnenwerth« vertonte ein vom Fürsten Lichnowskij der Gräfin d'Agoult gewidmetes Albumblatt.

Im Sommer 1840 konzertierte Liszt zum ersten Male in Bonn, wo er auch an Beratungen über das geplante Beethovendenkmal teilnahm. Bei diesem handelte es sich um das hochherzige Angebot des Künstlers, der Vaterstadt Beethovens ein von seinem Freunde, dem italienischen Bildhauer Bartolini, herzustellendes Marmordenkmal ihres größten Sohnes zu schenken. Liszt enttäuschte es, zu hören, daß man in Bonn den deutschen Bildhauern einen Ausländer nicht vorziehen wollte. Trotzdem zog er seine Hand von dem Unternehmen nicht zurück, überwies vielmehr dem Denkmalfonds den für das italienische Bildwerk ausgesetzten Betrag von 10 000 Francs. Im November 1841 war Liszt wieder in Bonn, um als Mitglied des Preisgerichts zu den inzwischen eingereichten Entwürfen zum Beethoven-Denkmal Stellung zu nehmen. Der Dresdener Ernst Hähnel erhielt den ersten Preis. Von den Huldigungen, die bei diesem Besuch Liszt zuteil wurden, erzählt ein Brief meines Vaters, des Bonner Musensohnes und späteren langjährigen Oberbürgermeisters der Vaterstadt Leopold Kaufmann. Er war ein ausgezeichneter Tenorist und Lieblingsschüler der damals im Mittelpunkt des Bonner Musiklebens stehenden hochbegabten Johanna Mathieux, der späteren Gattin Gottfried Kinkels. Mit anderen jungen Bonnern war er gebeten worden, das zu Ehren Liszts veranstaltete Festessen durch Gesang zu schmücken. Hören wir, was der Vater darüber einer Schwester schrieb: »Es war ein recht gut besetztes Doppelquartett. — — Der Saal war prächtig ausgeziert, Liszts Büste mit einem Lorbeer versehen. Das Publikum war etwas gemischt, indem die ganze Bürgerschaft daran teilnahm. Toaste drängten sich, den besten sprach unstreitig Professor Breidenstein Liszt zu Ehren. Sehr interessant war es, wie Liszt antwortete. Das Deutsche wurde ihm ziemlich schwer, so daß er nur immer gebrochen sprach und sich damit entschuldigte, er tue alles aus dem Stegreif, auch in der Musik. Sein Toast galt der Stadt Bonn, die an sich klein und unbedeutend, durch Beethoven groß und berühmt geworden sei. Der Champagner floß wahrhaftig und bald merkte man ihn an der lebhaftesten Stimmung. — — — Den Abend des folgenden Tages brachten

wir acht dem Gast ein Ständchen, wo wir dann zuletzt zu Liszt heraufgerufen wurden und in seinem Saale sangen. Seine Geliebte, die Gräfin, war auch da, ließ sich aber nicht blicken, sondern horchte vom Nebenzimmer aus. Sehr interessant war es, wie er uns darauf seine eigene Komposition des Deutschen Vaterlandes vorspielte. Er versprach, sie uns in den ersten Tagen zu schicken. Sie ist ungeheuer schwer und wird sich gewiß ohne Begleitung nicht singen lassen. Doch kann auch diese nur ein Liszt spielen, indem immer in Oktaven jeder Finger eine eigene Melodie zu spielen hatte. Zuweilen hörte es sich ordentlich unheimlich an. Er geriet so in Feuer, daß er das arme Instrument, welches leider schon genug an Alter litt, an dem Abend dem Tode nahegebracht hat. Als er uns zum Abschied die Hand gab, fühlte ich mich doch recht behaglich, nicht Liszt zu sein. Denn man meinte, eine Totenhand zu drücken, nichts wie ein paar Knochen. Überhaupt sah er jämmerlich aus. Wenn er nur bis nächstes Jahr lebt. Dann will er zu Ehren Beethovens bei Einweihung des Monuments ein Musikfest auf seine Kosten vorrichten, was außerordentlich wird.«

Leopold Kaufmanns Gesang scheint Liszt gefallen zu haben, denn im Sommer 1843 lud er den Bonner Studenten nach Nonnenwerth ein. Drei Akademiker, mit welchen Vater oft Quartette sang, unter ihnen Justus Lyra, der jugendliche Komponist vielgesungener Studenten- und Volkslieder, schlossen sich an. Liszt und sein Freund Graf Teleky, beide in kleidsamen braunen Sammetanzügen, empfingen die Musensöhne in liebenswürdigster Art und haben ihrem schönen Gesang lange andächtig gelauscht. Liszt war von dem Besuch so angetan, daß er die Gräfin d'Agoult herbeiholte und den Sängern als »mon coeur« vorstellte. Die hohe, stolze Gestalt der Gräfin, ihr klassisches Profil und ihre blonde Lockenfülle haben bei dem Vater einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Vor dem Abschied ließ Liszt die Studenten reichlich bewirten und versprach ihnen, den Besuch bald zu erwidern. Er hielt auch Wort und erschien Ende August 1843, begleitet von der Gräfin und seinem Freunde Moritz Saphir aus Wien, in Bonn. Ein Brief meiner Großmutter Josephine Kaufmann geb. von Pelzer beschreibt den Besuch: »Wir hatten den 18. eine interessante Liedertafel, es waren nämlich anwesend Saphir und Liszt, der den jungen Leuten versprochen hatte, ihnen vorzuspielen, welches er auch tat; indessen benahm er sich wie ein Narr; nachdem er gespielt hatte, sprang er auf und lief zum Zimmer hinaus mit dem Ausruf, nie mehr in Bonn zu spielen. Es hatten sich zu viele zu nahe an ihn gedrängt, und die Frau B. stellte sich mit ihren zwei kleinen Kindern ganz dicht hinter ihn und sagte so laut, daß er es hören konnte, sie möchten auf seine Finger sehen, dies sei der große Liszt. Er äußerte, daß er nicht gewohnt sei, vor Kindern zu spielen, die man ihm beinahe auf die Finger geworfen hätte. Den armen Professor Breidenstein behandelte er gar grob, der stand immer wie verklärt vor ihm, da sagte er zu ihm, er sei der erste Affe gewesen, der ihn angegrinst hätte. Seine Gräfin war auch zugegen.«

Der schon früher erwähnte Heinrich Karl Breidenstein war Universitätsmusikdirektor und Professor der Musik an der rheinischen Alma mater, übrigens der ersten in Deutschland, die einen solchen Lehrstuhl aufzuweisen hatte.

Wieder begegnete mein Vater, damals Referendar in Koblenz, Liszt im August 1845 bei dem anläßlich der Denkmalsenthüllung veranstalteten dreitägigen Beethoven-Fest. Er sang in dem 350 Köpfe zählenden Chor. In die Leitung des Festes teilten sich Ludwig Spohr und Franz Liszt, dem auch die Komposition einer Festkantate übertragen worden war. Die Dirigentenfrage hatte dem Festkomitee viele Schwierigkeiten bereitet. Denn die rheinischen Musikfreunde schätzten Liszt als Dirigenten und Tonsetzer nicht hoch ein, wenn sie auch seine großen Verdienste um das Bonner Denkmal dankbar anerkannten. Besonders heftig machte der meiner Familie nahestehende eifersüchtige Hüter Beethovenscher Überlieferungen, Anton Schindler in Frankfurt a.M., gegen »den mutwilligen

Zertrümmerer aller symmetrischen Formen« Front. Ausführlich hat sich mein Vater in einem Briefe und in dem durch seine freimütige Kritik seinerzeit vielbeachteten anonymen Festbericht in der »Hannoverschen Morgenzeitung« über das Bonner Fest ausgelassen. »Liszt«, so schrieb er unter anderem, »dem das Fest nach außenhin Ungeheures verdankte, war für das Musikalische eine Quelle des Verderbens. Schon in den Proben war seine Unfähigkeit im Dirigieren zu erkennen. Wenn die herrliche c-moll-Sinfonie dennoch vortrefflich ging, so war das nicht Liszts, sondern trotz seiner nur des ausgezeichneten Orchesters Verdienst.« In der »Hannoverschen Morgenzeitung« bemerkte er über Liszts Festkantate: »Die Komposition ist, einige schöne Stellen abgerechnet, in einem höchst zerrissenen, modern glänzenden, aber für die Feier eines Beethoven unwürdigen Charakter gehalten.« Uneingeschränktes Lob spendete der Vater dem Lisztschen Vortrag des Beethovenschen Klavierkonzerts in Es-dur: »Man kann es vielleicht nie schöner spielen hören, so rein und vollendet wurde es ausgeführt. Von wahrhaft schmelzender Zartheit war sein Piano, gewaltig und hinreißend dagegen der Ausdruck, wo es galt, die Zuhörer mit sich fortzureißen im Sturme der Ideen.«
Das Bonner Festkomitee unter Leitung Breidensteins war seiner Aufgabe nicht gewachsen. Liszt hat mit ihm seine liebe Not gehabt. Das zeigte sich schon in der ganz ungeeigneten Wahl einer Konzerthalle, für die eine ehemalige Militärreitbahn notdürftig hergerichtet worden war. Liszt machte aber kurzen Prozeß, indem er durch den Kölner Dombaumeister Zwirner auf seine Kosten in elfter Stunde einen würdigen Konzertsaal herstellen ließ. Ärgerliche Vorgänge beim Fest selbst waren schuld daran, daß Liszt, von der Gelbsucht befallen, mehrere Wochen krank gelegen hat. Die verschiedenen tragikomischen Zwischenfälle beim Beethoven-Fest, von denen mein Vater oft sprach, habe ich bei anderer Gelegenheit zusammenfassend geschildert, daß dem Königspaar und seiner Begleitung bei der Enthüllungsfeier Plätze hinter dem Denkmal zugewiesen waren, mutet fast grotesk an. Ebenso der Verlauf des von Liszt dirigierten ersten Konzerts. Die Majestäten trafen mit so großer Verspätung ein, daß Liszt, um das ungeduldige Publikum zu beruhigen, schon vor ihrer Ankunft seine Festouvertüre erklingen ließ und nach dem Erscheinen des Königspaars »die sehr weitläufige Kantate« wiederholte. Da die hohen Gäste sich bald verabschiedeten, verließ auch der größte Teil der übermüdeten Zuhörer die Festhalle, so daß sich der Schluß des Konzertes vor halb leeren Bänken abspielte. Unvergeßlich bleiben allen Teilnehmern die tumultuarischen Vorgänge bei dem Schlußbankett, an denen Liszt nicht ganz unschuldig war. In schon vorgerückter Stunde des Essens hielt er eine Rede, in der die beim Fest vertretenen Nationen gefeiert wurden. Leider vergaß Liszt, Frankreich zu erwähnen. Es folgten heftige Zurufe von Angehörigen der grande nation, die sich entrüsteten, daß der englischen Victoria, aber nicht des französischen Louis Philipp gedacht worden sei. Das brachte aber die Söhne Albions auf den Plan. Die Franzosen möchten sich, so meinten sie, beruhigen, da auch der Kaiser von China und der Schah von Persien nicht genannt worden seien. Liszt, der nur mit Mühe zu Worte kam, konnte die erregten Wogen nicht glätten, und die Unruhe wuchs noch, als die im Gefolge Liszts nach Bonn geeilte Lola Montez auf den Tisch sprang und den Franzosen sekundierte. Wer weiß, wie sich die internationalen Leidenschaften weiter ausgetobt haben würden, hätte nicht ein schweres Gewitter die erhitzten Gemüter beruhigt.
Liszt hat nach 1845 nur noch flüchtig den Rhein besucht. Mein Vater, der ihm nicht wieder begegnete, hatte gehofft, Liszt bei dem 1871 zu Ehren von Beethovens hundertsten Geburtstag veranstalteten Musikfest in Bonn zu begrüßen. Er verstand es aber, daß Liszt einer Veranstaltung fern blieb, deren Leitung dem ihm unsympathischen Ferdinand Hiller anvertraut war.

Paul Kaufmann

MUSIKKULTUR UND SCHALLPLATTE

Grundsätzliches von Willy Werner Göttig

Als vor rund dreißig Jahren der erste Phonograph seine krächzenden Töne von sich gab, ahnte kein Mensch, daß wir eines Tages in der Lage sein würden, den Ton mit minutiösester Bestimmtheit zu fixieren und zu reproduzieren. In kürzester Zeit hat sich die Aufnahme- und Wiedergabetechnik zu einer Vervollkommnung durchgerungen, vor der selbst wir Kinder des Jahrhunderts der Technik oft mit stummem Staunen stehen. Daß mit der Vervollkommnung der technischen Möglichkeiten auch die Verantwortlichkeit der Hersteller von Schallplatten der Musikkultur gegenüber wuchs, haben diese schon bald erkannt. War es zunächst nur ein Versuchen, größere Klangkörper, wie ganze Orchester, vielstimmige Chöre, auf die Platte zu bannen, so erwuchs aus diesen Versuchen bald die moralische Verpflichtung, die Schallplatte in den Dienst der Musikkultur einzugliedern, aus der *Schall*platte die *Musik*platte zu schaffen. Der Wille zu dieser Aufwertung der Platte ist nicht zu leugnen. Ist er in die Tat umgesetzt worden? Ein oberflächlicher Blick in die Verzeichnisse der führenden Schallplattenhersteller überzeugt fast davon: Ganze Sinfonien, ganze Opern, wertvollste Chorwerke liegen vor, von den hervorragendsten Dirigenten geleitet, von den besten Orchestern der Welt gespielt, von den berühmtesten Sängern, den ausgezeichnetsten Chören gesungen. Unleugbar ist der eminente musikkulturelle Wert dieser Aufnahmen, die jeden in die Lage versetzen, ein bedeutendes Werk in einer vorbildlichen Wiedergabe jederzeit ungestört zu hören. Und doch — bis zur wirklichen Musikkultur der Schallplatte ist noch ein weiter Weg.

Prozentual gesehen stellen nämlich diese Musikplatten den kleinsten Teil der auf dem Markt befindlichen Schallplatten dar. Der weitaus größere — oder wohl richtiger: größte — Teil der im Umlauf befindlichen Platten verbreitet den billigen Salonmusikkitsch, den banalen Schlager aus Operette, Tonfilm und Varieté. Und wenn eine Platte wenigstens ehrlich ist und sagt: »Ja, ich bin eine Schlagerplatte, eine Eintagsfliege. Ich mache gar keinen Anspruch darauf, ernst genommen zu werden. Ich wende mich an die Lauen, an die Oberflächlichen, die von ihrem Grammophon nichts erwarten, als ein billiges Amüsement, für das sie mich offengestanden ja eigentlich viel zu teuer bezahlen.« Schön — gegen diese Art von Ehrlichkeit ist nichts einzuwenden, als die Behauptung, daß die breite Masse eine erbärmlich schlechte Musikerziehung genossen haben muß, daß sie den Schund nicht erkennt. Entschuldigend muß allerdings gesagt werden, daß jüdischer Geschäftsgeist es ja glänzend verstanden hat, in den letzten Jahren den Geschmack des Volkes in Grund und Boden zu verderben. Und die Aufgabe, diese Geschmacksverderbnis nicht nur aufzuhalten, sondern aus der Welt zu schaffen, sollte eine der vornehmsten sein, sollte das Leitmotiv bei der Auswahl der Werke sein, die auf Musikplatten aufgenommen und damit für würdig befunden werden, ein Leben über den Augenblick hinaus zu leben.

Viel schlimmer aber als die ehrliche Schund- und Kitschplatte ist die Platte, die sich musikkulturell gebärdet und so unter Vorspiegelung falscher Tatsachen den Laien in den Glauben einlullt, er habe nun etwas ganz besonders Schönes, ganz besonders Künstlerisches für sein teures Geld erworben. In diese Rubrik gehören alle Aufnahmen, die nicht originalgetreu sind. Es ist ein geradezu unglaubliche Kulturschande, daß es einmal eine Platte gab, aus der der 1. Satz der Schubertschen Unvollendeten, jene einzig schöne Violoncellokantilene, als Jazz erklang! Fast genau so schlimm ist es, wenn etwa der 2. Satz des Violinkonzertes von Tschaikowskij als Canzonetta für Sopran, gemischten Chor und großes Orchester mit einem unglaublich sentimentalen Text versehen wird und nun auf Schallplatten dem nicht musikalisch geschulten Musikliebhaber serviert wird.

Furchtbar sind auch die unorganischen Kürzungen, die häufig vorgenommen werden, um ein Stück, das nun einmal zu umfangreich ist, um auf eine Platte oder eine Plattenseite zu gehen, nun doch darauf unterzubringen. Hier fehlen oft drei bis vier bis sechs Takte mitten aus einer Melodieperiode, oder aus einer modulatorisch unbedingt notwendigen Stelle, die Platte beginnt häufig mitten in einem Thema oder schließt ohne die letzten Takte ab, so daß der Hörer unbefriedigt bleibt. Es ist unverständlich, daß sich auf derartige Kürzungen oft selbst ganz hervorragende Dirigenten einlassen; offenbar ging da doch das materielle über das ideelle Interesse. Daß ein Werk nicht partiturgetreu besetzt wird, d. h. daß Instrumente, welche der Komponist fordert, nicht erklingen bzw. durch andere ersetzt werden, ist aus falsch angebrachter Sparsamkeit seitens der Produzenten verständlich, wenn auch vom musikkulturellen Standpunkt aus nicht entschuldbar. Warum man aber Schubert- oder Schumannlieder, die von den Meistern für Singstimme und Klavier geschrieben wurden, von einem Streichquartett, einem »Kammerorchester« (das meistens eine Umschreibung für eine höchst unzulängliche Orchesterbesetzung ist) oder gar einem großen Orchester begleiten läßt, das kann man sich weder aus finanziellen noch aus kulturellen Gesichtspunkten erklären. Der wahre Musikmensch kauft derartige Platten nicht, weil sie für ihn undiskutabel sind, die anderen interessieren sich für Schubert- und Schumannlieder weder in der Originalfassung noch in diesen stillosen Bearbeitungen. Wozu also der Aufwand, der einer besseren Sache würdig wäre?

Scheiden wir nun aus den Katalogen alle Platten, die — sei es wegen der Werke als solche, sei es wegen der Erscheinungsform, in der sie erklingen — auf den Scheiterhaufen gehören, aus, so werden wir sehen, daß es ein ganz eng beschränkter Kreis von klassischen Werken ist, der immer und immer wieder aufgenommen wird. So interessant es an und für sich (in erster Linie für den Musiker) ist, eine Sinfonie von Beethoven unter Strauß, Pfitzner, Weingartner, Kleiber, Stokowski zu hören und unmittelbar miteinander vergleichen zu können — für die größere Anzahl der musikinteressierten Menschen muß es schon aus finanziellen Gründen bei der Anschaffung einer Aufnahme bleiben. Man verstehe mich nicht falsch: es ist nur zu begrüßen und musikkulturell überaus wertvoll, diese »Standardwerke« von den berühmten Dirigenten möglichst vollständig zu besitzen. Aber auf der anderen Seite entsteht das Manko, daß gar manches wertvolle Musikgut überhaupt nicht aufgenommen wird. Besonders lückenhaft sind die Repertoire der führenden Firmen hinsichtlich der zeitgenössischen Musik. Fraglos ist das Aufnehmen moderner Schöpfungen, die noch keinen Namen haben, deren Komponisten noch nicht »arriviert« sind, mit großem finanziellen Risiko verbunden. Aber gerade hier müßte der nationalsozialistische Grundgedanke: »Gemeinnutz geht vor Eigennutz«, vollste Geltung haben. Und wir brauchen noch nicht einmal bis zu den Zeitgenossen zu gehen, um das Fehlen der Werke festzustellen: von Reger z. B. gibt es fast gar nichts, seine großen herrlichen Orchesterwerke fehlen vollkommen, Richard Strauß ist nur mit vier von seinen sinfonischen Schöpfungen vertreten, Pfitzners Name fehlt fast ganz als Komponist, während er als Dirigent oft auftritt. Dies sind nur ein paar Namen, die mir gerade einfallen; ich könnte noch Dutzende herzählen. Aber die jämmerlichen Produkte der Operette, der Revue, des Tonfilm mit ihrer banalen Musik, deren ordinäre Melodik den widerlichen Texten verblüffend ebenbürtig ist: sie sind in x Aufnahmen vorhanden und verrohen die Seele des Ahnungslosen, der sie genießt, ohne zu wissen, welches Gift er einsaugt.

Will die Schallplatte die Forderung der Hersteller, sie als Musikplatte zu bezeichnen, moralisch rechtfertigen, will sie vor dem Gewissen der Musikkultur zu Recht bestehen, so muß sie sich bewußt sein, daß es endgültig aus sein muß mit der Herstellung kitschiger Schlagerplatten, daß die Zeit endgültig vorbei ist, in der artfremde »Prominente« ihre fadenscheinige Persönlichkeit vor das Werk des deutschen Musikers schoben, daß es heute ganz ausgeschlossen ist, mit den Geschäftsmethoden der vergangenen Epoche

»Musikkultur« zu machen! Heute muß voran stehen: Dienst am Werk — nicht der Name des Dirigenten, nicht der Name des Sängers, nicht der Titel des Orchesters oder des Chores sind das Entscheidende für den musikkulturellen Wert einer Aufnahme — nur die Treue dem Schöpfer gegenüber, nur die Verantwortung dem Hörer gegenüber bestimmen den Wert einer Platte.

Wir stellen vor:

Hermann Abendroth

Wer hätte damals, als der junge Frankfurter Buchhändler Hermann Abendroth sich von seinem Beruf lossagte, um in München bei Thuille Musik zu studieren, gedacht, daß da ein besonders musikalisches Talent in aller Stille heranreifte. Überaus gradlinig ist Abendroths Aufstieg: Er wird am 19. Januar 1883 in Frankfurt geboren, wird dann nach Besuch des Gymnasiums Buchhändler, verschmäht jedoch diesen — aufgezwungenen — Beruf und studiert Musik. Von 1903 bis 1904 ist er Dirigent des Orchestervereins in München, 1905 bis 1911 Kapellmeister des Vereins der Musikfreunde in Lübeck und erster Kapellmeister am Stadttheater dieser Hansestadt, 1911 siedelt er als städtischer Musikdirektor nach Essen über, um endlich 1915 in Köln festen Fuß zu fassen und seine große Dirigentenlaufbahn zu krönen. Daß ihm in so jungen Jahren ein derart verantwortungsvolles und expansionsreiches Amt anvertraut wurde, hat seinen Ehrgeiz und seine tiefveranlagte Musikerseele zu immer höher gesteckten Zielen geführt. In Köln fand er eine durch Wüllner und Steinbach festgefügte Tradition vor, die er, soweit Beethoven und Brahms in Frage kamen, nach Kräften aufrecht hielt. Sein gesunder Instinkt und sein reiner Sinn für künstlerische Werte ließen ihn zu einer Zeit, wo Bruckner-Aufführungen noch eine Seltenheit bedeuteten, die Werke dieses Meisters pflegen und zu ihm innigste Beziehungen herstellen. Auch Beethoven, Brahms, Schubert und Tschaikowsky, um nur einige Namen aus der Reihe der von ihm mit Vorliebe interpretierten Meister zu nennen, versteht er mit Eindringlichkeit und manueller Sicherheit zu verdeutlichen. Daß er zu einer Zeit, wo es der Ehrgeiz der meisten Dirigenten war, moderne Musik — gleich welcher Art — zur Aufführung zu bringen, es sich versagte, mit dieser Gesinnungsmache zu bluffen, sei ihm heute, wo wir gottlob diese Zeit überwunden haben, besonders gedankt. Und wenn er auch mit Mozarts Werken nie besondere Triumphe erringen kann und zu anderem schätzenswerten Komponisten nicht die innigsten Beziehungen unterhält, so hat er doch nie in seinen Programmen diese Werke unterdrückt. Sein reines, urdeutsches Empfinden läßt ihn fast immer das Richtige treffen und bei Ur- oder Erstaufführungen zeigt er meist einen klaren Blick in der Auswahl neuer Talente. Als Mensch liebenswürdig, als Künstler geradeaus blickend und traditionsgebunden, so steht das Bild des in diesem Jahre 50 Jahre alt gewordenen Dirigenten Abendroth vor uns, der es verstanden hat, auch über die Mauern Kölns hinaus sich mit seinem Können Geltung zu verschaffen.

Heinz Freiberger

Hugo Balzer

Mit der Berufung Hugo Balzers als Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf wurde ein Unrecht wieder gutgemacht, das bezeichnender Ausdruck der Kulturpolitik des schwarzroten Systems in Preußen war. Schon einmal wirkte Balzer in Düsseldorf. Er war von 1924—28 am Stadttheater erster Kapellmeister und später Operndirektor, wurde aber dann von dem Indendanten Iltz nicht wieder verpflichtet, weil dieser auf Druck des Ministerialrats Leo Kestenberg, des Allmächtigen der Novemberrepublik, den Ostjuden Jascha Horenstein mitbrachte. Heute steht Balzer nicht nur an der Spitze der Oper, sondern leitet als Nachfolger von Hans Weisbach auch das gesamte Konzertleben. Damit hat dieser Universalmusiker, eine der markantesten Erscheinungen der jüngeren Dirigentengeneration, endlich die seinem Können entsprechende Stellung gefunden. Im Rahmen weitgespannter Ziele wird Balzer, der in strenger Schule und unermüdlicher Arbeit gewachsen ist,

dem Musikleben der traditionsgesegneten Kunststadt am Niederrhein kräftige Impulse im Sinne einer Aufwärtsentwicklung, die unter dem Motto einer »Diktatur der Qualität« steht, geben.
Hugo Balzer wurde am 17. April 1894 in Duisburg geboren, besuchte das Konservatorium seiner Vaterstadt und beendete seine praktische Ausbildung in Köln, wo er Schüler von Steinbach war. Nach vorübergehender Tätigkeit als Pianist und Kammermusiker wurde er Kapellmeister in Bad Neuenahr. Über Koblenz und Essen kam er 1921 als städtischer Musikdirektor nach Minden; gleichzeitig leitete er die Sinfoniekonzerte der ehemaligen Hofkapelle in Bückeburg. Die Inflation ließ das Orchester in Minden auffliegen, und Balzer fand ein neues Wirkungsfeld am Stadttheater zu Bremerhaven. Nach den Jahren in Düsseldorf und einer kurzen Unterbrechung wurde Balzer im Jahre 1929 Generalmusikdirektor der Stadt Freiburg i. Br. Seine dort in vierjähriger fruchtbarer Tätigkeit geleistete Aufbauarbeit in Oper und Konzert stellt in ihrer folgerichtigen und organisch gewachsenen Entwicklung ein vorbildliches Kapitel deutscher Musikpflege dar, die in der glücklichen Verbindung von Altem und Neuem richtungweisend erscheint. Mit dem Freiburger Stadttheater dirigierte Balzer die ersten deutschsprachigen Opernaufführungen nach dem Kriege im Elsaß. Pfitzners »Herz«, Richard Strauß' »Rosenkavalier« und »Elektra«, Bienstocks »Sandro der Narr« und andere Werke eroberten unter seiner Führung die heute französischen Bühnen von Straßburg und Colmar. Was den Dirigenten Hugo Balzer auszeichnet, ist nicht nur die hohe Stufe der Sachlichkeit der Interpretation, die keine Effekte von außen an die Musik heranträgt, ist nicht nur der Einsatz voller Empfindungswärme und Gefühlsentfaltung, sondern das Vermögen, die wesenhaften organischen Spannungen eines Werkes so auszudrücken, daß sein Musizieren stets den Charakter der Improvisation trägt. Immer ist seine persönliche Gestaltungskraft gesund, klar und stark, errungen aus leidenschaftlicher Besessenheit. Und es ist charakteristisch für sein Dirigententum, daß er in intensiver sorgfältiger Probenarbeit das Gesicht seiner Interpretation festlegt, um in der Aufführung selbst jenen großen Zug der Nachgestaltung durchzuhalten, die absolute Werktreue mit lebendigem Pulsschlag verbindet.

Friedrich W. Herzog

Walther Meyer-Giesow

Die starken Eindrücke, die der jetzige Krefelder Musikdirektor und Opernleiter Dr. Walther Meyer-Giesow (geb. 16. März 1899) als Sängerknabe der Thomasschule in Leipzig gewonnen hat, haben auf seine Musikgesinnung, auf seine Liebe zu jeglicher Art wertvoller Chormusik und auf seine enge Beziehung zum Werke Johann Sebastian Bachs entscheidenden Einfluß geübt. Seine unvergeßliche Matthäus-Passion-Aufführung in Krefeld mochte in dieser Hinsicht ein künstlerisches Bekenntnis und ein Beleg für seine ernste stilkritische Haltung und für seinen Willen zur Werktreue in der Wiedergabe gelten, um so mehr als zu diesem Zeitpunkt etwa die beiden bis dahin oft noch auseinanderstrebenden Temperamentsrichtungen seiner Musizierweise, die Neigung zur Zurückhaltung gegenüber dem Werk, zur fast akademischen Genauigkeit und die draufgängerische Lebhaftigkeit gegenüber romantischen Schöpfungen, eine maßvolle Vereinigung erreichten. Mit der Eroberung eines an Furtwängler geschulten dirigentischen Handwerks hat er sich das Rüstzeug erworben, sich kraft seiner musikalischen Bildung und seiner Bemühung um eine reife durchgeistigte Form der Interpretation in die Reihe der bedeutenden Vertreter jener jungen Dirigentengeneration einzureihen, die in vollkommenem, gemeisterten Werkbesitz und in der Ausschaltung privater Einstellung gegenüber dem Werk ihr höchstes Ideal erblickt.

Rudolf Litterscheid

Georg Ludwig Jochum

Das Amt des städtischen Musikdirektors ist für den Dreiundzwanzigjährigen die erste Berufung gewesen. Als Herr über ein städtisches Orchester und eine große Chorvereinigung, als Opernkapellmeister des städtischen Theaters sind ihm Aufgaben erwachsen, denen er mit seiner ursprünglichen Dirigierbegabung und dem ihm eigenen Fleiß gerecht wird. Er wird sich dessen bewußt sein, daß man ihm ein großes Vertrauen entgegenbrachte, indem ihm eine so traditionsreiche Stadt wie Münster ihr Musikleben in die Hand gab. Doch Jochum bewies bald, welche Entfal-

tungsmöglichkeit und Reichweite seiner Begabung eigen ist. Die Sinfonik Bruckners, die er großartig zu deuten versteht, scheint Ausgangspunkt seines Musizierens zu sein, zu dem alle andere Musik vorläufig einen mehr oder weniger peripheren Stand einhält. Vieles entbehrt noch der Erfahrung und Haltung, dafür gelingen der jugendlichen Unbeschwertheit zusammen mit der überragenden Begabung oft auch außerordentliche Aufführungen. Hier liegt Gefahr und Aufgabe des jungen Dirigenten: Jugend entschuldigt manches, verpflichtet aber doppelt. *Werner Korte*

PAUL GRAENER

Über die Tatsache des Versagens der überwiegenden Mehrheit des deutschen Volkes in der Erkenntnis von Wert und Bedeutung seiner eigenen Meister in der jüngsten Vergangenheit braucht nichts mehr gesagt zu werden, da Ursache und Wirkung feststehen und durch die Ergebnisse der nationalen Revolution in neue Bahnen gelenkt werden. Zu den Führerpersönlichkeiten, die in männlicher Selbstbehauptung stets das Primat des schöpferischen Ichs mit hohem sittlichen Ernst und charakterbestimmendem Verantwortungsbewußtsein vertreten haben, zählt in erster Linie Prof. Dr. Paul Graener, der heute plötzlich in den Brennpunkt des Interesses gerückt ist. Er hat ein Menschenalter warten müssen und können, um sich durchzusetzen. Trotzdem gibt es auch heute noch Menschen, die abseits stehen und sich hinter Vorurteilen verschanzen. Ihnen tritt Graener gegenüber mit Werk und Wort eines Meisters, dessen Denken Gewissen, und dessen Handeln Bekenntnis ist. In einer Unterhaltung mit unserem F.-W.-.H.-Mitarbeiter, die im Grunde einer Erörterung aktueller musikalischer Gegenwartsfragen galt, legte Prof. Graener als Komponist und Lehrer ein künstlerisches Credo ab, das richtungweisend erscheint für das Ethos einer Generation, die berufen ist, die Kunst des Dritten Reiches stark und repräsentativ zu vertreten. Graeners im Werden begriffene Oper »Der Prinz von Homburg« wird vielleicht erste Erfüllung dieses Stils auf operndramatischem Gebiet sein.

Die letzten vierzehn Jahre haben in der jungen Komponistengeneration eine heillose Verwirrung angerichtet und mit Schlagworten von Internationalismus, Atonalität, Polytonalität, Drittel- und Vierteltönen eine rein spekulative Musikmacherei großgezüchtet, die auch vor den Akademien nicht haltmachte. Was halten Sie, Herr Professor Graener, von dem Wert der Meisterklassen an sich?

»Das Komponieren kann man nicht lehren. Lehren kann man nur das Handwerkliche, und das kann gar nicht streng und methodisch genug beigebracht werden. Ob das der Meister kann, ob er die geeignete Persönlichkeit ist, halte ich für sehr zweifelhaft. Nach meiner Auffassung ist die Aufgabe des Meisters eine ganz andere. Er hat sich nicht nur mit den Schülern in musikalischer Beziehung zu befassen, sondern den ganzen Menschen zu erfassen, weil die Kunst so sehr Angelegenheit des Charakters und der Gesinnung ist. Er muß mit seinen Schülern über alles sprechen, nicht nur über Musik, sondern auch über Literatur und Leben, und von da aus versuchen, den Komponisten und den Künstler zu formen. Wenn der Schüler zum Meister kommt, muß er bereits alles Technische zum größten Teil überwunden haben. Ähnlich wie bei den Malern des Cinquecento muß sich ein enges Verhältnis zwischen Meister und Schüler anbahnen, denn hier ist allein das Geistige ausschlaggebend. Das Handwerkliche ist nicht mehr Übungssache, sondern nur noch von Wichtigkeit inbezug auf die Darstellung des geistigen Inhaltes. Der Meister soll auch den Schüler an der Entstehung seiner eigenen Werke teilnehmen lassen, genau wie er das Werk des Schülers miterleben muß. Der Meister muß der Freund des Schülers sein. Ihr Verhältnis darf sich nicht auf zwei wöchentliche Unterrichtsstunden beschränken. Immer halte sich der Meister vor Augen, daß ja auch der Schüler einmal Wegbereiter sein muß. Deshalb muß er versuchen, seinen Schüler von Anfang an zur Verantwortlichkeit zu erziehen und in ihm das Gefühl zu wecken, daß er nicht lediglich für sich und seine eigene Musik auf der Welt ist.«

Hatten Sie als Kompositionslehrer in Leipzig Schüler, die diese hohen Ansprüche erfüllten? Wie kamen Sie eigentlich damals nach Leipzig?

»Im Jahre 1920 wurde ich von Prof. *Straube* in München aufgesucht, um über meine Bereitschaft einer Übernahme der *seit Max Regers Tod* nicht mehr besetzten Kompositionsklasse am Leipziger Konservatorium befragt zu werden. Ich nahm die Berufung an. Als bedeutende kompositorische Talente meiner Meisterklasse nenne ich *Johannes Günther*[1]), den Rumänen *Perlea*, der später Generalmusikdirektor der Bukarester Oper wurde, *Werner Ladwig*, jetzt Generalmusikdirektor der Philharmonie zu Dresden, den Letten *Gruodis*, und *Hans Herwig*, der heute in Arnsberg wirkt.«

Welche Ziele vertreten Sie bei der Ausbildung von Kapellmeistern?

»Ich selbst bin früher jahrelang Dirigent gewesen, war Opernkapellmeister und habe am Salzburger Mozarteum Konzerte dirigiert. Am Sternschen Konservatorium habe ich bei der Ausbildung der Kapellmeisterschüler den Grundsatz verfochten, daß am Theater die künstlerische Arbeit beim Korrepetitor anfängt. Dieser darf sich nicht mit dem Einpauken begnügen, sondern hat schon verantwortungsvoll und bewußt höchste künstlerische Erziehungsarbeit zu leisten. Der Opernbetrieb stand unter falschen Vorzeichen. Denn die meisten Kapellmeister fragten sich nur: wie diene ich meiner Person, meinem Ruf und meiner Stellung, aber in den seltensten Fällen: wie diene ich dem Werk? *Es ist auffallend, wie jetzt plötzlich das nationalsozialistische Prinzip »Gemeinnutz geht vor Eigennutz« auch die Kunst in ganz neue Bahnen drängt.* Man ersieht daraus, mit wie großem Recht der *Nationalsozialismus* den Anspruch erheben darf, eine *geistige* und *weltanschauliche Bewegung* zu sein.«

Wie kamen Sie auf die Idee, Kleists »*Prinz von Homburg*« zu vertonen?

»Der Gedanke, Kleists Schauspiel in Musik zu setzen, liegt schon drei bis vier Jahre zurück. Es ist eines von jenen Dramen die zu den höchsten Kunstwerken zählen und die höchste Verantwortung von dem beanspruchen, der sie in musikalischer Gestalt wiedererstehen lassen will. Man muß an ein solches Werk mit ungeheurem Pflichtgefühl herangehen. Das Schöne ist, daß man nie weiß, ob die Arbeit nun Erfolg hat oder nicht. In diesem Gefühl liegt das Glück des Schaffens, auf das in jedem Falle der Satz von der Arbeit, die ihren Lohn in sich selbst findet, zutrifft.«

ZUR GESCHICHTE DER CANZONETTA NAPOLETANA

In den letzten Septembertagen ist in Monte Carlo, wo er seit Jahren lebte, der Komponist Mario Costa gestorben. Sein Tod bedeutet ohne Zweifel einen Einschnitt in die Geschichte des neapolitanischen Volkslieds, der in der ganzen Welt berühmten canzonetta napoletana. Zwei Musiker haben im letzten Jahrhundert ihren Namen mit dieser Kunstgattung unauflöslich verknüpft, Francesco Paolo Tosti (1846—1916) und Mario Costa (1858—1933). Das ist ein Anlaß, um einige klärende Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte der Canzonetta zu machen.

Das Volkslied verdiente in Neapel bis vor einem halben Jahrhundert uneingeschränkt diesen Namen. Es stammte aus den Tiefen der Volksseele in diesen hesperischen Gefilden Süditaliens, in denen eine sang- und klangfreudige Bevölkerung sich ohne an die Wirkung zu denken der Pflege überkommener Lieder widmete. Diese Pflege hatte ein natürliches Zentrum, das wie so viele Kunstzentren früherer Zeiten kirchlicher Natur war Am Madonnenfest des 8. September sammelte sich das Volk vor der Kirche der Madonna di Piedigrotta[1]) und am Abend sang es dort seine Lieder. Natürlich entstanden alljährlich dort auch neue. Die ältesten und berühmtesten

[1]) Piedigrotta d. h. am Fuß der Grotte, nämlich des in der Nähe einmündenden Tunnels, der Neapel mit den phlagräischen Feldern und dem Golf von Pozzuoli verbindet.

[1]) Jetzt Herausgeber und Hauptschriftleiter der »MUSIK«.

canzonette napoletane wie Santa Lucia, O dolce Napoli, Marechiaro, Funicoli sind dort zwischen 1860 und 1885 entstanden.

Neapel war schon damals wesentlich Fremdenstadt. Das verschaffte dem neapolitanischen Volkslied mit seiner sinnbetörend süßen Melodik einen Welterfolg, der sich namentlich in den angelsächsischen Ländern verbreitete. Die Begleiterscheinungen eines solchen Welterfolgs konnten nicht ausbleiben: Konjunktur und Spekulation. Begabte, aber auch nur betriebsame Komponisten beteiligten sich systematisch an den Piedigrottafesten. Darüber hinaus aber schrieben schon bekannte Musiker ohne Piedigrotta canzonette napoletane. An ihre Spitze traten zuerst Francesco Paola Tosti und dann der um 12 Jahre jüngere Mario Costa. Als Textdichter wirkten besonders Ferdinando Russo und ein noch lebender Salvatore di Giacomo. Natürlich war die Folge dieser Wirksamkeit, daß die Berührung mit dem Volke verloren ging. Wenn man es etwas schroff ausdrücken wollte, so könnte man sagen: Das Volkslied wurde zur Salonromanze. Und damit verschob sich auch der Schauplatz. Neapel war nicht mehr die Mutter Erde, aus der die Canzonetta immer neue Kraft schöpfte, es wurde vorwiegend zur Staffage. Es ist durchaus kein Zufall, daß Tosti Wohnsitz und Erfolgzentrum in London und besonders am Hofe der Königin Viktoria fand, und daß Costa 1892 nach Frankreich übersiedelte und zwischen Paris und Monte Carlo hin- und herpendelte, aber nicht mehr dauernd nach Italien zurückkehrte. Übrigens verdankt Costa dem seinen einzigen internationalen Erfolg, der außerhalb des Gebiets der Canzonetta liegt. Er schrieb die Musik zu der Pantomime Histoire d'un Pierrot, die 1894 zur Uraufführung in Paris kam und von dort den Triumphzug über fast alle Bühnen nahm. Dabei blieb es aber, denn alle späteren Versuche des nun Verstorbenen, Opern und Operetten zu schreiben, sind als unzulänglich gescheitert.

Während dergestalt mit Tosti, Costa und einigen mehr oder minder begabten Nachbetern die Canzonetta Napoletana vom Volksfest zu Salon und Hof »aufstieg«, kam sie natürlich als Erfolg nach Neapel zurück. Die wirksamsten Lieder wurden auch vom Volk aufgenommen, obwohl es an ihrer Entstehung nicht beteiligt war und sie zumeist erst von den berufsmäßigen Volkssängern, den sogenannten Posteggiatori kennen lernte. Diese Posteggiatori waren natürlich auch die Vermittler zwischen den Fremden und der musikalischen Darbietung. In den Luxuslokalen wie in den einfachen Osterien am Meer singen sie die Lieder, aber wohlverstanden am liebsten die *alten* Lieder, jene, die seit fünfzig und mehr Jahren die Canzonetta Napoletana repräsentieren, die der Fremde schon kennt und die er wieder hören will.

Das hat aber natürlich eine lokale Reaktion ausgelöst. Die neapolitanischen Musiker einerseits, die unter dem faschistischen Regime zu neuer Tätigkeit organisierten Interessentenkreise des Tourismus und des Fremdenverkehrs andererseits verstehen, daß man nicht untätig zusehen darf und soll, wie eine Kunstgattung von der Vergangenheit und von der internationalen Bedeutung der Canzonetta Napoletana sich versteinert, da ihr der lebendige Nachwuchs fehlt. So ist die neue Organisation der Piedigrottafeste entstanden mit dem jährlichen Preisausschreiben für die besten Canzonette. Bisher ist der Erfolg ausgeblieben. Die preisgekrönten Lieder (sehr vielfach einäugige unter den Blinden) werden eine kurze Spanne Zeit in den Kabaretts und Varietés krampfhaft gesungen. Populär werden sie nicht, und zu den Posteggiatori, die mit dem Geschmack des Publikums gehen, gelangen sie meist erst gar nicht.

Aus diesem Stand der Dinge erklärt sich die Trauer um Mario Costa. Er war bisher mehr als der schaffende Künstler einer nicht weit zurückreichenden Vergangenheit das Symbol dieser Vergangenheit, der letzte Paladin einer Periode, die man vermißt und der nachzueifern man heute nicht die Kraft in sich fühlt. Man sagt zu ihr: Verweile doch, du bist so schön! Man wartet auf die Neubelebung, wenn — die Canzonetta Napoletana inzwischen nicht schon als Kunstgattung gestorben ist. Vielleicht wäre es ratsamer, anstatt Ausschreiben zu veranstalten, das Volk zu belauschen. Aus seinen Liedern ist einst die Canzonetta entstanden. Und das Volk ist ein Born, der nie versiegt. *Maximilian Claar*

Jeder deutsche Künstler kommt zu uns.

(Adolf Hitler)

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Die Ausbeute an Lyrik, die uns der Monat September bot, war besonders reichhaltig. Ist auch die Liedmusik von jeher das Stiefkind der Verleger gewesen, so hat sich das Publikum dafür doch eine natürliche Aufnahmefreudigkeit und -bereitwilligkeit bewahrt. So scheint auch Liedmusik (zusammen mit den anderen kleinen Formen) besonders geeignet zu sein, die Verbindung mit zeitgenössischem Schaffen aufrecht zu erhalten, geeignet auch, die zwangloseste Einführung in das Wesen eines bedeutenden Komponisten zu sein.

Man fand dieses bei Liedern von *Paul Graener* bestätigt, die wir hier vorweggreifend nennen. Die 9 Gesänge, die uns *Margarete Corazolla* in sympathischer, technisch nicht immer ausgeglichener Interpretation in der Funkstunde bot, waren uns eine willkommene Ergänzung des Instrumentalkomponisten Graener, der uns auch als Lyriker Eigenartiges in gepflegter Satzkunst zu sagen hat. — Für unbekannte Loewe-Balladen hatte noch im September *Paul Seebach* mit seinem disziplinierten Vortrag und Organ geworben. Schade, daß dieser bekannte ostdeutsche Oratoriensänger nicht öfter, auch im Konzertsaal nicht zu hören ist.

Einen guten, zeitlich geordneten Ausschnitt aus dem lyrischen Schaffen *Siegfried Burgstallers* gewann man bei der Veranstaltung anläßlich seines 50. Geburtstages. Burgstaller weiß seinen Gedanken, mögen sie nun schwärmerisch, dramatisch-bewegt, pointiert sein, eine melodisch und harmonisch stets vielgestaltige Form zu geben, die von dem virtuosen Können dieses modernen Musikers bestes Zeugnis ablegte; *Tiny Debüser* dankt man einen klugen, beweglichen Vortrag. — Den Senior der deutschen Komponisten *Ernst Eduard Taubert* ehrte man in dankenswerter Weise durch eine Lieder- und Instrumentalstunde. — *Artur Hartmann* vermochte in seinen Liedern im Volkston zu überzeugen, wenn er sich um einen getragenen, elegischen Ausdruck bemühte; nicht so in den bewegten Gesängen, die wohl gefällig, aber doch zu anspruchslos wirkten. — Unter dem Thema: *Heitere Lieder* boten *Edith Maasberg* und *Theodor Heß van der Wyck* Gesänge unserer Liedmeister. *Max Burkhardts* »Die kleine Lampe« (eines der wenigen Beispiele aus neuerer Zeit) verschwendete Gemüt und Gefühl an einen Text, der nur den Wert (oder Unwert) eines Couplets besitzt. — Lieder aus der Jugendzeit von *Friedrich Nietzsche* werden immer Beifall finden, wenn man ihnen den entsprechenden volkstümlichen Rahmen gibt und sie so innerlich und fein interpretieren läßt wie durch *Katharina Kirchheim*. — Es läßt sich die Auswahl zeitgenössischer Lyrik nicht abschließen, ohne der Lyrischen Suite für Sopran und 6 Soloinstrumente von *Hans Chemin-Petit* gedacht zu haben. Es ist ein Werk, das oftmals abstrakt, fast asketisch wirkt, das indes gleichwohl das unantastbare Wollen, die starke satztechnische Begabung des jungen Komponisten beweist.

In der Reihe der Klaviervorträge erlebte man Regers Monumentalwerk: Die Bach-Variationen einmal in der logisch durchdachten Interpretation von Prof. *Richard Rößler*, einige Zeit darauf in der Bearbeitung von *Karl Hermann Pillney*. Der Hörer hatte dadurch ungewollt Vergleichsmöglichkeiten. — Für *Hausmusik* warb man in mehreren, recht anregenden Veranstaltungen. — Unter dem Titel *»Wie Sie sie noch nicht kennen«* lenkte *Heinrich Burkard* die Aufmerksamkeit auf unbekannte Werke bekannter Meister, ein hübscher Gedanke in zuverlässiger Ausführung, der gelegentlich — aus Publikumsinteresse — aufgenommen werden könnte. — Eine *Busoni-Stunde* (aus dem Saal der Firma Steinway & Sons) war wohl populär gehalten, gab aber doch nur ein einseitiges Bild des Künstlers. Die Übertragung von Bachs C-dur-Konzert für 3 Klaviere (unter Leitung von *Hans von Benda*) war ein anerkennenswerter, aber nicht geglückter Versuch: die Bachsche Polyphonie bleibt im Mikrofon eine zähe, undurchdringliche Klangmasse; das Zusammenspiel erfüllte leider nicht die letzten Ansprüche.

In den großen Veranstaltungen des DEUTSCHLAND-SENDERS (Stunde der Nation und ähnliches) ragte *Gustav Kneips* Chorwerk: »Das deutsche Vaterunser« durch gute Satz- und Formkunst hervor; der Wille zur Eigenart hat noch nicht das konstruktive Denken völlig überwunden, die Frage der Deklamation ist nicht immer glücklich gelöst (die Schwierigkeit der Textbehandlung zugegeben). Ein Blick in die Geschichte zeigt, daß man bei den Vertonungen des »Vaterunser« der motettenartigen Behandlung den Vorrang vor der oratorischen gegeben hat. — Eine *Beethoven-Stunde* unter Leitung des gleichen Dirigenten *Dr. Wilhelm Buschkötter* und mit *Wilhelm Kempff* (Klavier) als Solisten war von jener Güte und Suggestivkraft, daß der Kritiker nur schweigen kann

und — genießen! — In ähnlicher Weise verlief ein *Brahms-Konzert* des Hamburger Senders (Leitung: *José Eibenschütz;* die Solisten: *Georg Kulenkampff, Max Baldner*). — Eine spätere Veranstaltung des gleichen Senders, *Sinfonische Tänze* betitelt, war mehr sinfonisch, schwerblütig als tänzerisch, mitreißend. Eine Ausnahme: *Walter Girnatis* mit seinen zwei deutschen (und guten) Tänzen. — Wie sich die neue Zusammenarbeit der Sender in den Abendprogrammen auswirkt, erlebte man erstmalig am Tag der deutschen Kunst. Leipzig, Breslau, München, Köln boten da nacheinander Spitzenleistungen, um dem Hörer die Fülle und Güte deutscher Musik zu beweisen. Ein Fehler: Ein wenig zuviel! Leipzig hätte Regers Mozart-Variationen nicht zu kürzen brauchen, wenn die Mozart-Ouvertüre fortgefallen wäre; München hätte ohne die Faust-Ouvertüre mit dem Tristan-Vorspiel einen entschieden stärkeren Beschluß gehabt; prachtvoll klar und kurzweilig die Kammermusikstunde Breslaus, lichtvoll und befreiend der Ausklang mit Strauß-Werken (aus Köln). Das *Domkonzert aus Bremen* (Leitung: Rich. *Liesche*) war in der Wiedergabe des vokalen Teiles gelungen. Nach den Kantaten J. S. Bachs hätte man auf K. Marx' Motette »Werkleute sind wir« gern verzichtet, deren gewollte Stilhaltung gerade im Mikrofon unerträglich wird. *Paul Graeners* markiges Zeitbekenntnis: »Der Retter ist nicht weit«, schien an unrechter Stelle zu stehen. — Die *Sendergruppe West* erfreute letzthin durch ein Sinfoniekonzert, das in seinem Programm zwar nicht neuartig, dafür aber in seiner Wiedergabe von untadeliger Qualität war (Leitung: *W. Buschkötter;* Solistin: *Lydia Hoffmann-Behrendt*). *Friedrich Welter*

FRANKFURT: Von musikalischen Veranstaltungen notiere ich: eine *Max von Schillings*-Gedächtnisfeier unter *Rosbaud*, mit Stücken aus »Ingwelde« und »Pfeifertag«, Liedern und einer bemerkenswert ernsten und schlichten, allen Überschwang meidenden Gedächtnisrede des neuen Theaterintendanten *Hans Meißner*. Weiter eine — wohl schon vor Jahren geschriebene — Klaviersonate von *Rudolf Racky*, fürs virtuose Bedürfnis komponiert und wirksam gespielt. Neue Musik im spezifischen Sinne trat bislang zurück. Für einen episch-musikalischen Funkversuch hatte *Wolfgang Jacoby* sechs Stücke aus dem »Augsburger Tafelkonfekt« bearbeitet; im neoklassizistischen Geschmack, mit beigesetzten, meist leitereigenen Dissonanzen; etwa nach dem Muster des Strawinskijschen Pergolese-Arrangements, doch in stumpferen Farben und doch wohl auch nicht mit jener Präzision, die unerläßlich ist, wenn solche Modernisierungen mehr bieten sollen als unterhaltendes Kunstgewerbe. — Von erheblicher organisatorischer Wichtigkeit ist die Bildung der deutschen »Sendergruppe West«, die den Südfunk (Stuttgart), den Südwestfunk (Frankfurt) und den Westfunk (Köln) zusammenfassen soll. Es wird von nun an planmäßige Zusammenarbeit der drei Sender im Sinne einer gewissen Arbeitsteilung durchgeführt. Musikalisch soll diese Arbeitsteilung, nach den Ausführungen des Reichssendeleiters *Eugen Hadamovsky*, die großen sinfonischen und musikdramatischen Aufgaben vor allem dem Kölner, die intimeren dem Stuttgarter Sender zuweisen; dem Frankfurter bleibt ein gewisses Zwischengebiet mit Spieloper, Singspiel, Operette überlassen. Die einheitliche Kräftedisposition ist gewiß zu begrüßen. Es bleibt nur zu hoffen, daß die Einschränkung der Tätigkeit des Frankfurter Senders, die mit der Neuorganisation fraglos sich ergibt, nicht dem Frankfurter Musikleben die Kräfte entzieht, die ihm bislang vom Rundfunk als der einzigen wirtschaftlich voll leistungsfähigen Musikinstitution zukamen. Denn solange die Krise andauert, kann das lokale Musikleben dieser Hilfskräfte nicht entraten, ohne in die ernstliche Gefahr der Provinzialisierung zu gelangen. Diese Erwägungen, die gewiß nicht kirchturmpolitisch gemeint sind, aber einem fraglos stets noch wertvollen deutschen Kulturbestand gelten, werden wohl auch bei der Neuorganisation des westlichen Rundfunks nicht vergessen worden sein. *T. W.-A.*

LEIPZIG: Das wesentliche Ereignis der letzten Wochen ist die Verwirklichung der Sendergruppe West. Durch die Erklärungen des Rundfunkführers *Hadamowski* kann die Anlage dieser neuen Einrichtung als bekannt vorausgesetzt werden. Alle Sender der Rheingegend werden also immer nur eine Spielfolge geben, zwischen denen nur wenige lokale Sendungen auftreten werden, die noch dazu kaum musikalischen Charakter haben. Der Vorteil dieser Neueinteilung liegt für den Musikfachmann darin, daß bei dem geringeren Bedarf an ausführenden Kräften nur noch beste Kräfte verwendet werden können: damit steigt die künstlerische Leistung bedeutend. Die Verteilung verschiedener Gebiete auf die einzel-

nen Großsender des Rheingebietes hat aber auch große Nachteile. Einmal gibt es im Rheinland bedeutend mehr gute Kräfte als in einem Sendeprogramm verwendet werden können. Die Tätigkeit im Rundfunk ist aber heute wirtschaftliches Rückgrat der meisten Künstler und Künstlervereinigungen. Es kommt die erste Frage an die Reichsfunkleitung: Wie gedenkt der Funk seine Pflichten als Arbeitgeber dieser schwächer oder nicht mehr beschäftigten Künstler zu erfüllen? Neben diesen immerhin wenigen ersten Kräften wird aber die Tätigkeit der unzähligen guten Musiker, die bisher in 2½ Sendern — Frankfurt und Stuttgart hatten immer schon hohe Programmgemeinschaft — zum großen Teil ganz lahmgelegt. So wirkt sich die Bildung der Gruppe West für den Musiker als eine ganz gewaltige Rationalisierung aus. Liegt diese Wirkung — das ist die zweite Frage — in einer Richtung mit den Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen der Reichsregierung? Ist dieser Abbau zu vermeiden und wie gedenkt ihn die Funkleitung abzuwenden? Es steht zu vermuten, daß die Funkleitung diesen Abbau freier Mitarbeiter nicht nur vorausgesehen, sondern daß sie auch Maßnahmen ergriffen hat, um diese wirtschaftabkurbelnde Wirkung auszuschalten — ja gemäß den Richtlinien der Reichsregierung in das Gegenteil zu verkehren. Zur Beruhigung des von der Not am schlimmsten getroffenen Standes der Musiker dürfte immerhin darüber eine öffentliche Erklärung der Funkleitung sehr wirksam sein.

Welche Wirkung in künstlerischer Richtung Sparpolitik am falschen Fleck haben kann, beweist das Beispiel des Mitteldeutschen Rundfunks. Dort hat man die öffentlichen Konzerte in der Alberthalle, die seit 40 Jahren ein Eckpfeiler hoher Kunstausübung in Leipzig waren, eingestellt. In dem Bericht über die Leipziger Kulturwoche finden sich nähere Ausführungen zu diesem musikalisch tief betrübenden Ereignis, das ausgerechnet das wohl beste deutsche Rundfunkorchester zum öffentlichen Schweigen verurteilt, soweit nicht Außenstehende das dem Mitteldeutschen Rundfunk unterstehende Leipziger Sinfonie-Orchester hervorholen und diesem hochleistungsfähigen Orchester die selbstverständliche Gelegenheit geben, öffentlich zu geben und zu offenbaren, was die deutsche Musik Großes und Schönes aufweist. Es sei dabei bemerkt, daß es ein unveräußerliches Recht, ja eine sittlich-künstlerische Pflicht eines jeden Orchesters ist, im offenen, öffentlichen Konzert unmittelbar zu geben. Die Schwierigkeit der Kosten läßt sich unschwer überwinden, wenn der Preis niedrig gehalten wird, und zwar so niedrig, daß sich Kosten und Einnahme decken. Bei einem Eintrittspreis von etwa 50 Pfennig und 1 Mark unter gänzlicher Vermeidung von Freikartenwirtschaft werden sich die Alberthallen-Konzerte tragen, zumal sie einen großen Stamm an Besuchern seit Jahren haben, denen der Besuch des Gewandhauses aus geldlichen Gründen nicht möglich ist. Zu diesem Stamm treten noch alle die Volksgenossen, die früher das marxistische Arbeiterbildungsinstitut mit Musik versorgte. Wollen wir diese Musikhungrigen künstlerisch und damit weltanschaulich unbearbeitet lassen? Unsere Arbeiter warten auf gute Kunst aus der Hand des Nationalsozialismus!

An besonderen Ereignissen ist zu erwähnen ein ausgezeichnetes *Verdi-Konzert* Frankfurt-Leipzig, in dem Wort, Geschichte und Erleben des Meisters mit seinen Werken in beglückend gelungener Form verbunden waren. Die Solisten *Emmy Bettendorf* und *Ilonka Holndonner* (Sopran), *Helge Roswaenge* (Tenor) und *Gerhard Herrmann* (Baß) waren unter der umsichtigen Leitung *Hans Roßbands* funkisch und stimmlich, auch ausdrucksmäßig ausgezeichnet am Platze.

Im Mitteldeutschen Rundfunk konzertierte *Wolfgang Daegner* mit seinem Mitteldeutschen Kammerorchester im Nachmittagskonzert mit einem Konzert alter Musik des 18. Jahrhunderts; die Spielfolge zerbrach die Tradition, nachmittags nur Unterhaltungsmusik zu bringen. Das ist zu loben. Die Darbietung war sehr gut.

In der Hausmusik geht es gleichfalls, wenn auch langsam, vorwärts; die Darbietungen werden allmählich vermehrt, u.a. werden auch Versuche mit einem Kränzchen gemacht, in dem Musikliebhaber ungenannt den Stand der Hausmusik aller Arten aufweisen. Ein Versuch war wenig glücklich, dafür gelang ein anderer Anlauf desto besser. Stuttgart pflegte Hausmusik im weiteren Sinne und bot ein jugendliches Musizieren aus Heim, Feld und Wald, eine sehr feine Darbietung.

Der neue Generalmusikdirektor des Mitteldeutschen Rundfunks *Weisbach* hat rasch Boden und Früchte gewonnen. Leider fehlt ihm die beste Gelegenheit (s. o.), im großen, öffentlichen Konzert seine Kunst mit den Hörern zu verankern.

Dr. *Alf Nestmann*

MÜNCHEN: Unter den Konzertstunden war eine dem Liede von *Richard Mors* gewidmet, das empfindungsstark und formal wohlgestaltet, eine größere Verbreitung haben sollte. *Georgii* spielte heitere Klaviermusik, darunter kleine witzige Stücke von Hermann Zilcher aus dem »Bilderbuch« und Petyreks »Der offizielle Empfang«. *Wilhelm Kempff* brachte vier Charakterstücke von Max von Schillings zu packender Wirkung. Von *Ambrosius* hörte man dessen schlichte und gehaltvolle Suite für Klavier, Flöte und Violine, von dem im Weltkrieg gefallenen Komponisten *Siegfried Kuhn* seine romantische Violoncellosonate. Eine Uraufführung, die »Chiemseebilder« von *Walter Niemann*, vom Rundfunkpianisten Staab vortrefflich interpretiert, sind kleine, duftig gefaßte und graziös ausgeführte Momentaufnahmen voller Poesie und dabei sehr dankbar für den Vortragenden. Unter den größeren Werken war nicht viel Bedeutendes. *Heinz Schubert* dirigierte seine Konzertante Suite für Violine (Kopatschka) und Orchester, ein an Erfindung und in technischer Ausführung gleich starkes Werk, das den begabten Tondichter von seiner besten Seite zeigte.

Oscar von Pander

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: *Wilhelm Furtwänglers* Persönlichkeit ist einer der stärksten Aktivposten der neuen deutschen Kulturpolitik, die den großen Dirigenten durch Ernennung zum Preußischen Staatsrat in besonders feierlicher Form auf den nationalsozialistischen Staat und seine Idee verpflichtet hat. Als erster Staatskapellmeister steht Furtwängler heute auf so überragendem Posten, wie er bisher noch keinem Musiker in Deutschland eingeräumt wurde. Die von ihm geleiteten Konzerte des Philharmonischen Orchesters bedeuten die repräsentativen Höhepunkte des Berliner Musiklebens. Furtwängler begann das erste Konzert der neuen Spielzeit mit einer Ehrung für den verstorbenen *Max von Schillings*, dessen »Sinfonischer Prolog zu Sophokles' König Ödipus« die edle Verhaltenheit und das klassische Ebenmaß einer heroischen Tragik in einer vornehm auftretenden Wagner-Nachfolge ausdrückt. In der leidenschaftlich bewegten Interpretation Furtwänglers machte das Werk starken Eindruck. — *Walter Gieseking* spielte Beethovens Klavierkonzert in Es-dur in breiter flächiger Manier. Sein farbiger Klavierton romantisierte die lyrischen Partien in einem Schönklang bis zur Grenze des Möglichen, während er auf der anderen Seite Läufe und Passagen in virtuoser Brillanz hinlegte. Die Klarheit, Herbheit und Männlichkeit, wie sie ein Wilhelm Backhaus oder eine Elly Ney im Spiel mit Recht betonen, blieb Gieseking, der Zauberer romantischen Filigrans, schuldig. — Als sinfonisches Hauptwerk erklang Bruckners »Fünfte«, von Furtwängler in auffallender Freiheit der Auffassung nachgestaltet. Daß er nicht den Ur-Bruckner, sondern die von *Franz Schalk* wagnerisch retuschierte Partitur, die die Ecken und Kanten des Originals nicht zum Vorteil des Werkes glättet, spielte, obendrein mit eigenen Strichen, ist heute nach genauer Kenntnis des Originals kaum mehr zu rechtfertigen. In wesentlichen Zügen trägt die Fassung Schalks den Charakter einer »Bearbeitung«. Wohin solche Bearbeitungen führen können, wurde in dem Konzert des japanischen Vicomte *Hidemaro Konoye*, des Leiters eines Sinfonieorchesters in Tokio, in geradezu stilloser Weise deutlich gemacht. Ein deutscher Komponist würde es kaum wagen, *Franz Schuberts* herrliches C-dur-Streichquintett op. 163 für großes Orchester zu bearbeiten. Bei dieser Paraphrase ergaben sich solche Verschiebungen des Grundcharakters der Musik, daß die Bezeichnung der Orchestrierung als brutale Verballhornung noch milde erscheint. Wenn die Soloviolinstimme plötzlich in der Trompete auftaucht oder eine ausdrucksvolle Cellokantilene in die mit den Holzbläsern kombinierten Hörner wandert, ist das Maß einer außerhalb jeder künstlerischen Diskussion stehenden Vergewaltigung erreicht. Daß diese mit einem gewissen Geschmack exerziert wird, ändert nichts an ihrem barbarischen Charakter. Um so freudiger darf dem Dirigenten Konoye aller Respekt gezollt werden. Wie er Strauß' »Don Juan« mit explosivem Temperament und musikantischem Schwung hin-

setzte oder Regers »Vaterländische Ouvertüre« effektvoll aufbaute, war vollkommener Ausdruck einer bedeutenden Persönlichkeit, die das Orchester mit überlegener Geste führte. Zwischen diesen deutschen Werken erklang »*Etenraku*«, eine altjapanische Hoforchestermusik aus dem 8. bis 9. Jahrhundert, thematisch und instrumental in dem kultischen Zeremoniell des japanischen Kaiserhauses verankert, zu dessen wirklichem Verständnis uns Europäern die Voraussetzungen fehlen. In seiner musikalischen Bildung und Weltanschauung wurzelt Konoye, der in Berlin studierte, in der deutschen Musik, zu der er sich mit den Worten bekannte: »Bach gehört mein Geist, Beethoven meine Moral, Schubert mein Herz!« Daß er sie nur peripherisch erfassen konnte, liegt in seiner andersgearteten Rasse begründet. Daß das Philharmonische Orchester der sicheren Führung Konoyes mit einer stets hochwertigen Klangkultur folgte, bedarf kaum der Feststellung.

Richard Strauß erschien nach langer Pause am Pult des Staatsopernorchesters, dessen erstes Sinfoniekonzert ausschließlich Werke des Komponisten brachte. Zwischen dem »Don Quixote«, fantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters, und der Tondichtung »Ein Heldenleben« sang *Viorica Ursuleac* vier Lieder mit Orchester, von denen die »Frühlingsfeier« mit ihrem südlich strahlenden Schwung am stärksten zündete. In der Vertonung von Richard Dehmels »Befreit« sprengt der berauschende Orchesterklang fast den intimen Stil des bekenntnishaften literarischen Vorwurfs. Der reife sinnliche Sopran der Sängerin durchleuchtete die Lieder mit dramatischer Wärme. Über Strauß als Dirigenten ist Neues nicht mehr auszusagen. Seine knappe, aber bestimmte Zeichengebung, die Gelassenheit und Überlegenheit seiner Stabführung sind noch immer beherrschender Ausdruck ungebrochener Kraft, die mit dem geringsten Aufwand ein Höchstmaß an Wirkung erreicht. Er entlockte dem Orchester Farbe und Glanz und eine hinreißende Vitalität des Klanges. — Wenige Tage nach der Uraufführung in Dresden brachte Prof. *Georg Schumann* Paul Graeners »*Marien-Kantate*« zur Berliner Erstaufführung. Die verinnerlichte Lyrik und gefühlsstarke Ausdrucksfähigkeit der Graenerschen Tonsprache nahm auch hier gefangen, obwohl schon durch den Rahmen — in Dresden fand die Uraufführung in der Kreuzkirche statt — andere Voraussetzungen herrschten. Das Soloquartett mit *Franzi von Formacher*, *Hilde Ellger*, *Heinz Marten* und *Albert Fischer* erreichte nicht immer die hohen Ansprüche, die die Partitur stellt. Um so großartiger wirkten die Chorsätze in der saftigen und volltönenden Klangfülle der Singakademie, die sich auch in Bachs Choralkantate »Ein feste Burg« und Händels Dettinger Tedeum bestens bewährte. Daß Georg Schumanns Bach-Auffassung immer noch ein Musterbeispiel stilechten und gediegenen Musizierens ist, daß seine Aufführungen einen Richtmesser vorbildlicher Chorerziehung bedeuten, verdient rückhaltlose Anerkennung und dankbare Bestätigung.

Zwei Pianisten unternehmen es, sämtliche Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven zu spielen, ohne einer chronologischen Anreihung zu folgen: *Wilhelm Backhaus* und *Frederic Lamond*. Lamond ist der Schwerblütigere, der in leidenschaftlicher Bemühung um Objektivität einen herben dramatischen Zug durchhält, ohne diesem Werkbild zuliebe den singenden Klavierton zu vernachlässigen. Backhaus' von männlicher Energie strotzendes Musikertum steigert sich bis zur Robustheit, aber seine Ausbrüche sind gebändigt durch den Eindruck einer in sich gefestigten Persönlichkeit, die in der Plastik der Phrasierung zu formkräftiger Nachgestaltung vordringt.

In den volkstümlichen Konzerten der Philharmoniker interessierte der Kasseler Generalmusikdirektor *Heinz Bongartz* durch eine mit Bravour und Temperament zusammengefaßte Al-fresco-Auffassung der c-moll-Sinfonie Beethovens, während *Paul van Kempen*, der musikalische Leiter der Musikbühne, ein Wagner-Programm über einen Leisten breiter Temponahme schlug.

Friedrich W. Herzog

BREMEN: Der Name *Max von Schillings* stand am Schluß der letzten Spielzeit als Dirigent auf dem Programm der Wagner-Feier der hiesigen *Ortsgruppe des Bayreuther Bundes*. Die Wucht und die gesammelte Größe, mit der er den Trauermarsch aus der Götterdämmerung dirigierte, zeigte ihn noch einmal als den großen Dirigenten, der er war. Heute, zu Beginn der neuen Spielzeit, veranstaltet derselbe Bayreuther Bund eine dreitägige Trauerfeier für den so plötzlich dahingerafften Meister, die am ersten Abend mit Werken von ihm selber (Streichquartett in E-moll, Melodramen usw.) begann, dann im Staatstheater den »Pfeifertag« brachte und am dritten Tage mit Orche-

sterwerken des Verstorbenen und mit dem Wagnerschen Trauermarsch unter der Leitung von *Siegmund von Hausegger* schloß. Dr. *Kurt Zimmermann* feierte den Verstorbenen in einer ergreifenden Gedächtnisrede auf den charaktervollen Vorkämpfer Wagners und deutscher Musik überhaupt. — Als Auftakt der eigentlichen Konzertspielzeit brachten dann im Rahmen der von *Richard Liesche* geleiteten »Bremer Musikabende« die Leipziger Thomaner unter Leitung ihres Kantors Prof. *Karl Straube*. Der Schmelz der jugendlichen Stimmen, die Reinheit der Intonation und die absolute Disziplin traten in der spielenden Bewältigung der schwierigsten polyphonen Chorwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (H. Schütz, J. H. Schein, Hasler und Bach) glänzend zu Tage. Die Orgelvorspiele (H. Bruhns, Reger und Bach) gaben der einheimischen Orgelvirtuosin Käte van Tricht Gelegenheit, ihre große Kunst zu zeigen. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Neue organisatorische Gedanken treten in den Plänen für Volksmusikpflege zu Tage. Wir haben auch an dieser Stelle auf die musikpolitischen Fehler früherer Zeiten aufmerksam gemacht. Die Volkssinfoniekonzerte, die einzige hier bestehende Einrichtung mit musikerzieherischen Zielen, schlossen durch ihre hohen Preise Minderbemittelte aus, der Aufbau der Programme war oft unpädagogisch. Vernünftigen Vorschlägen gegenüber stellte man sich taub. Die jetzige Leitung der Schlesischen Philharmonie geht andre und richtige Wege. In *Hermann Behr* besitzt sie einen erfahrenen, schwungvollen, außerordentlich volkstümlichen Kapellmeister, der, sofern man ihm freie Hand läßt, die Volkssinfoniekonzerte so gestalten wird, wie sie das Volk braucht. Der Anfang war gut und erfolgreich. Die sogenannten großen Sinfoniekonzerte begannen mit der Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven unter *Georg Dohrn*s Leitung. Die erwartete festliche Höhe wurde nicht erreicht. Das mochte von Zufälligkeiten abhängen. Wir haben unter Dohrn großartige Aufführungen der Sinfonie erlebt. Diesmal fehlte der dithyrambische Schwung, selbst im Technischen gab es Unvollkommenheiten. Aus den besten Musikern der Philharmonie hat man ein Kammerorchester gebildet; es soll der Wiedergabe kleiner musikalischer Formen dienen. Als Raum für seine Aufführungen steht der schöne Saal des alten friderizianischen Schlosses zur Verfügung. Einheit zwischen Raum, Form und Klang zu schaffen ist das stilistische Ziel. Man beabsichtigt auch, dieses neue, feine Konzertinstrument in der Jugendmusikpflege zu verwenden. Bei der Tagung des Evangelischen Kirchenmusikvereins Schlesien wurde u. a. Bachs H-moll-Messe, ein hier sehr selten zu hörendes Werk, vom Chor der Magdalenenkirche unter der Leitung *Gerhard Zeggert*s aufgeführt. *Rudolf Bilke*

BUDAPEST: Die — trotz wirtschaftlichen Tiefstandes — überaus reiche Fülle des Dargebotenen in der zweiten Konzertsaisonhälfte gestattet uns nur das allerwichtigste zu verzeichnen. Die Philharmonie absolvierte unter der bewährten Leitung ihres Präsidialdirigenten *E. v. Dohnányi* interessante Programme. Von neuesten Schöpfungen machte *Mossolows* »Maschinenmusik« mit ihrer Rhythmusorgie großen Eindruck. Das Kammerorchesterkonzert von *A. Jemnitz* zeigt den bekannten Komponisten von einer neuen Seite: trotz komplizierter Faktur überwiegt hier kapriziöse, leichte Grazie. Von älteren Zeitgenossen kamen *Bartók* mit der prachtvollen II. Suite, *Strawinskij* mit seinem Jugendwerk: Phantastisches Scherzo und *P. Dukas* mit seinem Zauberlehrling zu Worte. Besonders letzteres eine Glanzleistung des Orchesters. Dem kompositorisch sehr ungleichen Violinkonzert von *Sibelius* verlieh *Telmanyi* die Reife seiner temperamentvollen, tiefen Gestaltungskraft. An dem Brahms-Abend hinterließen besonders das B-dur-Klavierkonzert, von *Dohnányi* nicht nur mit tiefster Einfühlung gespielt, sondern auch vom Flügel aus dirigiert, und die vier ernsten Gesänge in der edelsten Wiedergabe von Frau *M. Basilides* tiefen Eindruck. Die III. Mahler-Sinfonie, ein Klavierkonzert von Rachmaninoff, dessen musikalische Plattheiten und technische Katarakte nur durch die sehr begabte *Poldi Mildner* etwas genießbarer wurden, sowie Standardwerke der Musikliteratur vervollständigten die übrigen Programme der Philharmonie. Mit demselben Orchester stellte sich in seiner echt italienischen Größe der Gastdirigent *Molinari* vor. Er riß das Orchester, besonders die Bläser, des öfteren zu üppigen Krafthöchstleistungen mit, die die Grenzen des musikalisch Schönen bedenklich streiften. Dabei erklang hier erstmalig die interessante Suite *Malipieros:* »Le pause del silenzio«. Auch *Klemperer* bekam das Philharmonische Orchester unter seine Hände. Das erstemal gab er uns Beethovens »Neunte« in der ihm

eigenen tief schöpfenden Darstellungsweise, im zweiten Konzert leitete er u. a. die Uraufführung von *Bartóks* II. Klavierkonzert, das eines der wichtigsten Ereignisse zeitgenössischen Musikgeschehens bedeutet. Der überaus schwierige Klavierpart wurde von *L. Kentner* meisterhaft bewältigt. *J. Strawinskij*, ebenfalls einer der größten Zeitgenossen, führte die Philharmonie mit eigenen Werken zum Siege. Man vermißte leider an diesem Abend seine neuesten Schöpfungen. Von den zahlreichen Abenden des Budapester Konzertorchesters sei der eindrucksvollen Aufführung von Mahlers »Lied der Erde« unter *Hans Weisbachs* großzügiger Stabführung gedacht, wobei Herr *Laurisin* in der Tenorpartie bemerkenswerte Vorzüge zeigte. Frau *M. Basilides* hat durch ihre Gesangskunst besonders im Schlußteil die auf Entsagung beruhende tiefste Zufriedenheit, das über alles Leid erhabene Karma ergreifend dargestellt. An einem Brahms-Abend mit exquisitem Programm huldigte man den Manen dieses Meisters mit *Hans Scherchen* am Pult und mit der Mitwirkung des Doppelgestirns *Hubermann-Feuermann* im Doppelkonzert. Unter Hinzuziehung namhafter Vokalvereinigungen ermöglichte dieses Orchester mit der Aufführung von Liszts »Christus«, sowie in eigenem Rahmen mit der Wiedergabe der Dante-Sinfonie die Verwirklichung der Intentionen der Liszt-Gesellschaft: selten gehörte Werke des Weimarer Meisters erklingen zu lassen. Beiden ausgezeichneten und erfolgreichen Vorführungen (Christus mit *F. Weingartner* am Pult, Dante-Sinfonie unter *E. Stefaniais* Leitung) gebührt vollkommene Anerkennung. Dem unermüdlichen Bach-Interpreten *E. Lichtenberg* und seinen eifrigen Mitwirkenden ist die wohlgelungene Aufführung der »Kunst der Fuge« Herrn *Edwin Fischer* die der Johannes-Passion und die von Händels »Israel in Ägypten« zu verdanken.

Auf dem Gebiete neuesten ungarischen Musikschaffens sind neben bekannteren, wie *F. Farkas*, *P. Kadosa*, *E. Szabó* und *M. Rózsa*, besonders zwei neue Namen zu verzeichnen: *S. Veress*, dessen groß angelegtes, aber noch etwas unausgeglichenes, Streichquartett und die straffer gehaltene, kraftvoll prägnante Klaviersonate von großer Begabung zeigen und *S. Szelényi*, dessen Trio für Klavier, Geige und Cello in seiner herben Unerbittlichkeit das Schaffensergebnis einer aktiven, sehr typischen Persönlichkeit darstellt.

Die Kammermusik-Vereinigungen: das *Waldbauer*-Quartett, das *Gertler*-Quartett (eine neuere, aus ungarischen Künstlern zusammengesetzte, in Belgien ansässige Vereinigung) und das *Kerntler*-Trio boten in verschiedenen interessanten Programmen ihr Bestes. Ihnen allen, sowie den zahlreichen namhaften Solisten, deren Verzeichnis die Raummöglichkeiten dieses Berichtes übersteigt, sei gebührende Anerkennung gezollt.

E. J. Kerntler

DRESDEN: Die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle im Opernhaus haben mit einem von dem neuen Generalmusikdirektor *Karl Böhm* geleiteten Klassikerabend begonnen. Böhm führte sich dabei besonders mit einer klaren, kräftigen, temperamentvollen Wiedergabe der »Fünften« von Beethoven auch als Konzertdirigent vielversprechend in seinem neuen Wirkungskreis ein. Auch Generalmusikdirektor *Werner Ladwig* bevorzugt in den Sinfoniekonzerten der Dresdner Philharmonie vorläufig klassische Programme. Allein man hörte dort doch als Seltenheit *Bruckner*s »nullte« Sinfonie, das D-moll-Werk aus der Entwicklungszeit des Meisters, und zwar in einer sehr schönen, liebevoll ausgearbeiteten Wiedergabe. Man erfreute sich besonders an dem schon recht brucknerschem Scherzo und dem schwärmerischen Andante, erkannte aber auch in den Ecksätzen an so mancher choraler Wendung, an betonten Blechbläsereinsätzen und ins Weite schweifender Gestaltungsart im ganzen die Handschrift des späteren Meisters. Der gleiche Abend brachte eine rokokohaft-feine unbekannte A-Dur-Sinfonie von Haydn.

Eugen Schmitz

FREIBURG i. B.: Die konzertarme Sommerzeit wurde in diesem Jahre erfolgreich ausgefüllt durch die im hiesigen Münster regelmäßig gegebenen Orgelkonzerte. Der Organist Ernst Kaller bescherte uns in laufender Reihe Spielfolgen, die durch immer neue Gesichtspunkte der Zusammenstellung den Stilwillen vergangener Epochen neu erstehen ließen. Nur eine künstlerisch in sich geschlossene Persönlichkeit vermag einen solchen Plan in geschlossener Einheit durchzuführen. Die Werke waren sorgsam ausgewählt. Von den vorbachischen Meistern erklangen: A. Cabezon, de Santa Maria, G. Frescobaldi, A. Banquieri, D. Zipoli, J. Titelouze, F. Couperin, J. Pachelbel, S. Scheidt und D. Buxtehude. Daß der Großmeister der deutschen Orgelkunst, Joh. Seb. Bach, in allen Vortragsfolgen vertreten war, ist eine künstlerische Selbstverständlich-

keit. Von den Romantikern Joh. Brahms, César Franck und Anton Bruckner führten die weiteren Konzerte hin zu Max Reger und den zeitgenössischen Orgelkomponisten Joh. Nep. David, Heinrich Schwarz und Heinrich Kaminski. Ernst Kaller zeigte sich durch sein feinnerviges Einfühlungsvermögen als ein idealer Interpret, der sowohl die Problematik der Registrierung wie die des Raumes einwandfrei löste. — Der 71. Zyklus der Harms-Konzerte im Paulussaal wurde eröffnet mit einer Brahms-Gedächtnisfeier, bei der Prof. Max Pauer (Klavier), Yella Hochreiter (erste Altistin der Württ. Staatsoper Stuttgart) und Nora von Marschall (Bratsche) mitwirkten. Die Klavierwerke des gefeierten Meisters stellte Pauer mit dem an ihm gewohnten technischen Können und Ausgeglichenheit heraus. Yella Hochreiter verlieh mit ihrem tragfähigen Alt den Brahmsschen Gesängen eine geschmackvolle Wiedergabe; zu ihr gesellte sich Nora von Marschall mit schönem Ton und Temperament. In demselben Rahmen gastierte mit seinem ausgesuchten herrlichen Material an Knaben- und Männerstimmen der Berliner Staats- und Domchor unter seinem neuen Leiter Prof. Alfred Sittard. Klangprächtige Chöre, Doppelchöre und Motetten von Gabrieli, Joh. Mich. Bach, Heinrich Schütz, J. Walther, Isaac, Hans Leo Hasler, Eccard, Joh. Seb. Bach und Max Reger kamen mit kunstmäßigem Musizieren zu Gehör. Zu einigen Strophen hatte der Dirigent seine eigene Setzweise eingefügt. Das Glückliche dieser technischen Stimmschulung des Staats- und Domchores kam jedoch leider durch die deutlich spürbare Übermüdung der Knabenstimmen nicht zur vollen und freien Entfaltung.

Rudolf Sonner

HANNOVER: Beim *ersten Abonnementskonzert* der *Opernhauskapelle* flocht sich ein pietätvolles Gedenken Max v. Schillings mit einigen Opernvorspielen des Verblichenen ein. Es erhob sich aber besonders durch Anton Bruckners »Neunte«, unter phantasievoller Ausdeutung durch *Rudolf Krasselt* in der *Urfassung* dargeboten, zu einem musikalischen Ereignis. Eine sattelfeste Musikerarbeit ward im ersten Sinfoniekonzert der *Philharmonischen Gesellschaft* unter *Karl Gerbert* vorgebracht: eine Sinfonie c-moll mit Sopransolo (Ausführende: *Marie Caroni*) von *Werner Trenkner*, die durch Ideen, Farbwerte und Geschick zu sinfonischen Bilden für sich einnahm.

Albert Hartmann

LEIPZIG (1. Gewandhaus-Konzert): Im Berliner Konzertleben war das Eingreifen Richard Strauß' als Dirigent zugleich das Wiedererwachen eines großen Orchesters zu höchstem alten Ruhm, zu ehemaliger Größe. In Leipzig bedeutete das 1. Gewandhaus-Konzert dasselbe. *Karl Schuricht* ist der Meister des Stabes, der berufen und auserwählt ist, dem Leipziger Gewandhaus und seinem Orchester wieder den Platz zu erobern, den es einst unter Arthur Nikisch einnahm. Schon in dieser Spielzeit hat die Leitung der Gewandhaus-Konzerte Karl Schuricht die Mehrzahl der Konzerte zur Leitung übergeben müssen. Müssen? Es gibt hier einen gewissen Klüngel, der aus kleinlichen lokalen, falsch verstandenen Prestigegründen Karl Schuricht die Pforten des Gewandhauses erst ganz verschließen wollte. Karl Schuricht ist der Mann gewesen, der das Leipziger Sinfonieorchester, weit bekannt durch seine bis zur jetzigen stolzen Höhe angestiegenen Leistungen im Mitteldeutschen Rundfunk, zum wohl besten Rundfunkorchester Deutschlands gemacht hat: Schuricht leitete die Montagskonzerte in der Alberthalle — ein Dorn im Auge jener Sonderkreise. Dieser Mann, der dem Volke im ganzen — und das sind die Besucher jener Konzerte in der Alberthalle — hohe und höchste Kunst brachte, verständlich und liebenswert machte, der ohne jede Rücksichtnahme auf Sonderinteressen sich restlos einsetzte, war den Leuten dieser gewissen Klasse nie und nimmer »gewandhausreif«. Dieser Größenwahn einzelner, leider noch einflußreicher »Persönlichkeiten« wird hiermit angeprangert. Und nun zum Konzert selbst. Wie Schuppen fiel es von den Ohren und Augen aller wahrhaft musikliebenden Besucher dieses Konzertes. Solchen Orchesterklang hatte man hier selbst unter den vielen großen Meistern des Stabes nicht gehört, die im Laufe des unseligen, nunmehr zwölf Jahre dauernden Interregnums am Gewandhaus tätig waren. Man sah, mit welcher höchsten Anteilnahme und heißen Liebe jeder Spieler sich in seine Aufgabe hineinkniete. Die Spielfolge umfaßte Beethoven (Egmont), Reger, Schillings, Rossini und Brahms. Diese außerordentlichen Gegensätze wurden zu einer hohen Einheit gebunden: des deutschen Volkes Heldentum, Lust und Leid, Kampf und Sieg erstand; daneben eine Geste der Bewunderung an das befreundete italienische Meisterkönnen. *Sigrid Onegin* spannte ihre vollendete Kunst — sie gestaltet mehr mit dem Ton als mit dem Wort — in den großen Rahmen mit

Reger-Orchesterliedern und der Cenerentola-Arie Rossinis. Die vierte Sinfonie von Brahms bildete den Schluß dieses ersten Gewandhaus-Konzertes, über dem geschrieben stand: Das neue Deutschland erwacht und schafft!

Dr. Alf Nestmann

LONDON: Die Promenade Concerts endeten am 7. Oktober nach einer achtwöchentlichen Saison, während welcher allabendlich, namentlich aber an Wagner- und Brahms-Abenden, Hunderte den altbekannten Klängen stehend lauschten. Wo bist du, Land ohne Musik? Beethoven und Bach erzielten ebenfalls ausverkaufte Häuser, neu aber waren Liszts und Sibelius' Programme. Ersterer ist entschieden im Aufstieg, seltsam ist die plötzliche Begeisterung für Sibelius, seltsamer noch, daß ein Teil der sogenannten »high brow« Kritik diesen finnischen Tschaikowskij auf den Schild hebt. Kaum eine Woche vergeht diesen Herbst, ohne daß ein Werk von ihm gespielt würde, und dabei sind die Verehrer Sibelius' gerade in den Reihen derer zu finden, welche den Russen, von dem er sich so vieles angeeignet hat, angeblich verachten. — Novitäten gab es wenig — eine der hervorragendsten, ein Idyll für Sopran, Bariton und Orchester mit Text von *Walt Whitmann* konnte ich leider nur in der Übertragung hören: ein echter Delius mit den bekannten, sich wie im Kaleidoskop ineinanderschiebenden Harmonien, in seelenvollem Wohlklang schwelgend. Noch ist England der letzte Zufluchtsort der Spätromantik. — Die Aufführungen standen allgemein auf einem höheren Niveau als im Vorjahre. Sir *Henry Wood* bleibt unermüdlich — auch in seinen Fehlern — derselbe. — Seitdem die »Proms« verrauschten, öffneten die Philharmonie, die L. S. O., die Courtauld-Sargent und die BBC. Symphony-Concerts ihre Türen — stets dieselben, da sie alle in der Luccus Hall stattfinden. Die höchste — und berechtigte — Begeisterung zeitigte bis jetzt das erste philharmonische Konzert unter Sir *Thomas Beecham*, der in Wagner, Mozart, Haydn kraft seiner feinen Phrasierung und seines ausgesuchten Gefühls für Orchesterfarben und Gleichgewicht, Triumphe feierte. — *Szegeti* zeigte das Mozartsche Konzert in D mit vornehmer Grazie. In den »Proms« hatte er sich bereits durch die Tiefe seiner Auffassung des Brahmsschen und des Beethovenschen Konzests Lorbeeren erworben. *Jozef Schuster* hat sich hier mit einem Celloabend vortrefflich eingeführt. Ganz hervorragend gelang ihm eine formvollendete und musikalisch bedeutende Cellosolo-Suite von Reger. Weniger befriedigend als das erste gestaltete sich das zweite Philharmoniekonzert, das als Novität *Cyril Scotts* den Untergang der »Titanic« schilderndes »Disaster at Sea« brachte. — Modern sich gebende, aber recht eigentlich veraltete Programmusik, die — vollkommen Schiffbruch erlitt. Eine »Sinfonia« von *Polaci*, einem Komponisten des 18. Jahrhunderts, die vor kurzem »entdeckt« wurde, hätte ruhig im Schatten der Darmstädter Bibliothek weiter schlummern können. *Gieseking* spielte entzückend Strauß' Burleske und Honeggers Concertino, ein geistreiches Werk, dessen Jazzfinale aber bereits am Verblassen ist. Bedeutender und frischer war eine Sinfonietta von *Janacek*, die die Courtauld-Konzerte unter *Hegers* bewährter Leitung brachten. — *Josef Hoffman* spielte zum erstenmal seit sieben Jahren wieder in London. Seine Auffassung des Es-dur-Konzertes von Beethoven ist großzügig, seine Technik meisterhaft. *Dr. Boult* dirigierte die Begleitung mit größter Hingabe und ferner mit feinem Einfühlen *Elgars* Zweite Sinfonie (der dieses Jahr eine dritte folgen soll), ein schwieriges und überlanges Werk, dessen allzuhäufige Sequenzen schließlich ermüden. Zum Schluß sei noch ein Abend für zwei Klaviere erwähnt, den das vortreffliche Ehepaar *Rac Robertson* und *Ethel Bartlet* im Contemporary Music Centre gab mit verschiedenen eigens für sie komponierten Novitäten. Eine lustige Polka des jungen *Lennox Berkeley* — er lebt in Paris und schreibt mit echt französischem Witz — mußte wiederholt werden. Auch ein neues Werk von *Arnold Bax* »Roter Herbst« ist in angenehmer Erinnerung geblieben.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Im Konzertleben gab es grundlegende Änderungen. Die Konzerte der Musikalischen Akademie des Nationaltheaterorchesters, die des Philharmonischen Vereins und die der Volksmusikpflege wurden zusammengefaßt in eine Konzertreihe, bestehend aus sechs Konzerten, die je zweimal gespielt werden, einmal als Volkssinfoniekonzert und einmal als Akademiekonzert. Niveau, Orchester, Dirigent und Solisten sind die gleichen. Nur die Preise sind verschieden. Damit wird das Vorurteil hinweggeräumt, als entscheide der Geldbeutel über kulturelle Bedürfnisse. Im ersten dieser Konzerte hatte sich der neue Generalmusikdirektor Philipp *Wüst* als »absoluter« Musiker zu bewähren. Auch das

glückte ihm restlos mit einer sehr transparenten Wiedergabe von Beethovens wenig gespielter Vierter Sinfonie, die namentlich in den Außensätzen bis ins letzte durchgeformt war. Großartig aufgebaut Strauß' »Tod und Verklärung«. Subtil begleitet das Klavierkonzert von Hermann Goetz, das Dorothea *Braus* mit fraulicher Zartheit in all seinem poetischen Duft traf. — Die Reihe der Gastierenden eröffnete Edwin Fischer. Ihm folgte der Berliner Domchor. — Bedeutungsvoll für das Mannheimer Musikleben ist die Neugründung der *Städtischen Hochschule für Musik* unter Leitung von Dr. Otto *Erhardt*, dem bekannten Pfitzner-Regisseur. Meisterlehrer für Klavier ist Max von Pauer, der im Eröffnungskonzert in klassischer Vollendung Beethovens letzte Klavier-Sonate spielte. Als Gast wurde Anna *Bahr-Mildenburg* verpflichet, die bereits in zwei Übungen den innigen Zusammenhang von »Musik und Gebärde« demonstrierte; das Können, der Charme dieser Frau begeisterten.

Karl Laux

MARBURG: Das verstärkte collegium musicum instrumentale bot kürzlich unter Leitung des Unterzeichneten vier Sinfonien des Sturmes und Dranges der Jahre 1772—79, je eine von *Ph. Em. Bach* und dem jugendlichen *Mozart* und zwei nicht minder wertvolle von *Joseph Haydn*, neu entdeckt durch *Adolf Sandberger*, der gelegentlich eines eigenen Vortrages einen Monat vorher auch die erstaunlich leidenschaftliche Sinfonie in d-moll vorgeführt hatte. Es bildete ferner den Orchestergrundstock in Doppelaufführungen von *Felix Draesekes* gewaltigem h-moll-Requiem, *Bruckners* Te Deum und *Haydns* Schöpfung, sowie in Universitätsfeiern (Ouvertüren, Vaterlandschöre). Mit einem ausgewählten a-cappella-Chor bot der Unterzeichnete auch *Schütz'* Johannes-Passion, *Herbert Birtner* Werke von *Palestrina* und *Lasso*. *Lili Gebhard* ließ ihr Orchester in drei Haydn-Konzerten erklingen. In den Programmen der Kammermusikabende des Konzertvereins standen die Namen Brahms und Reger im Vordergrunde. *Herm. Stephani*

PARIS: Die Pariser Konzertsaison begann diesmal früher als sonst. Diese Tatsache ist um so bemerkenswerter, als die vergangene Saison sowohl künstlerisch als auch vor allem finanziell als absoluter Versager anzusprechen ist. Man ist erstaunt über die Masse der annoncierten Konzertveranstaltungen und die Güte der dafür in Aussicht genommenen Künstler. Im Gegensatz zu den verflossenen Jahren fehlen jedoch die deutschen Künstler, soweit sie ihren Wohnsitz in Deutschland haben und dem deutschen Kulturleben erhalten geblieben sind, fast gänzlich. Solche betrüblichen Feststellungen sind wohl verständlich, wenn man erfährt, daß von maßgebender Seite her diesbezügliche Anordnungen ergangen sein sollen und weiterhin von anderwärts Boykott- und Störungsabsichten in Aussicht gestellt wurden.

Die bedeutendsten Sinfonieorchester haben bereits wieder den Reigen ihrer dieswinterlichen wöchentlichen Sinfoniekonzerte eröffnet. Besonderes Interesse brachte man zwei Konzerten des Orchesters Walter Straram entgegen, die unter der Leitung von *Arturo Toscanini* standen. Das erste Konzert trug rein qualitativ (es waren nur italienische und französische Komponisten vertreten) keine sonderlich prägnanten Züge an sich; ein zweites, Richard Wagner-Konzert, jedoch gewann durch die Vorzüglichkeit der Darbietung für das Konzertleben von Paris grundlegende Bedeutung. In einem Konzert des Orchesters Pasdeloup unter der Leitung eines mittelmäßigen Gastdirigenten, *Louis Hasselmans*, gelangte unter der persönlichen Leitung des Komponisten *Glasunoff* ein Konzert für Violoncello und Orchester zur Uraufführung. Den solistischen Teil hatte der vorzügliche Cellist *Maurice Eisenberg* übernommen. Glasunoff gehört zu den gemäßigten der in Paris lebenden Komponisten. Diese Feststellung ist deshalb von Bedeutung, weil dieses Concerto die nur Andersdenkenden unbekannte Tatsache bestätigte, daß auch sog. atonale Musik von guter Klangwirkung sein kann, wenn sie sich nur nicht zu bewußt in die endlosen Gefilde des unpersönlichsten Musik-Internationalismus verliert. Feine Klangmöglichkeiten, sowie originelle Expansionen sind als persönliche Stilmerkmale zu werten. Aus der Reihe der übrigen Sinfoniekonzerte sind ein Beethoven-Konzert des Orchesters Colonne (Dirigent *P. Paray*) und das Eröffnungskonzert des Orchestre Symphonique de Paris (Dirigent *Alfred Cortot*, Solistin *Lotte Schöne*) hervorzuheben.

Otto Ludwig Fugmann

OPER

BERLIN: Eine Woche lang gehörte die *Städtische Oper* in Charlottenburg einer italienischen Opernstagione, die von Max von Schillings noch kurz vor seinem Tode verpflichtet wurde. Um irrtümliche Auffassungen

zu berichtigen, sei zunächst festgestellt, daß es sich bei diesem Gastspiel nicht etwa um den Besuch eines geschlossenen Opernensembles handelte, sondern um eine von der bekannten Mailänder Managerfirma *Ferone u. Co.* zusammengestellte Truppe, in der mehrere vorher angekündigte Sänger von Weltruf, wie Aureliano Pertile und Lauri Volpi, ausfielen, um durch mittelmäßige Provinztenöre ersetzt zu werden. Man kann deshalb dieses Gastspiel in keiner Weise vergleichen mit jenen Aufführungen der *Mailänder Scala*, die vor einigen Jahren in der Staatsoper unter *Toscanini* stattfanden. Toscanini brachte ein völlig aufeinander eingespieltes Ensemble mit, während hier Sänger von verschiedenen Bühnen zu einer Wandertruppe vereinigt wurden, wobei geschäftliche Rücksichten niveaubestimmend waren. Der musikalische Leiter der Stagione war *Ettore Panizza*, ein versierter Kapellmeister mit außergewöhnlicher Routine und ebensolchem Stilempfinden. Der gebürtige Argentinier zählt heute zu den ersten Dirigenten Italiens. Er ist kein Pultvirtuose, sondern ein Diener am Werk und an den Sängern, denen er jede Freiheit des Vortrags läßt und nachgibt, ohne die Führung zu verlieren. Ein Dirigent, der breite sinfonische Entladungen mit Trompetengold und starkem Fortissimo liebt und dabei auch der Lyrik der Stimmungsmusik gerecht wird. So knallig Panizza den leidenschaftlichen veristischen Stil von Puccinis »Tosca« hinlegte, so durchsichtig und graziös musizierte er in Rossinis »Barbier von Sevilla«. Das Orchester der Städtischen Oper folgte seiner zielsicheren Zeichengebung mit wirklicher Bravour und Anpassungsfähigkeit, so daß das ihm von dem Gastdirigenten gespendete Lob nicht nur als Ausdruck der Höflichkeit, sondern als ehrliche Anerkennung hingenommen werden kann. Es war der Fehler der Stagione, daß sie nur *einen* großen Tenor herausstellte. Aber das Erlebnis der Tenorherrlichkeit *Benjamin Giglis* in »Tosca« war so überwältigend, daß die Enttäuschungen der ersten Aufführungen dadurch wettgemacht wurden. Daß dieser begnadete Tenor, der in der Pracht seiner weich strömenden Stimme Seele und Technik in einmaliger Vollkommenheit vereinigt, der legitime Erbe Carusos ist, zeigte die großartige Gestaltung der Tosca-Theatralik in jeder Phase einer mehr lyrischen als heldischen Färbung. Der weibliche Star der italienischen Truppe war die Koloratursängerin *Toti dal Monte*, die als Lucia di Lammermoor und Rosine im »Barbier von Sevilla« ein Feuerwerk von glitzernden und perlenden Kehlkopfraketen losließ. Bis zur dreigestrichenen Oktave gehorchte ihr Sopran dem künstlerischen Gestaltungswillen mit einer Geschmeidigkeit, Wärme und Selbstverständlichkeit der Tongebung, die jeden Eindruck der Mühe oder Anstrengung einfach ausschloß. Die spielerische Grazie dieser Primadonna am Opernhimmel steht jenseits aller Vergleiche. Als dritte im Bunde ist die Altistin *E. Stignani* zu loben, die mit einem mächtigen raumgreifenden Alt von gleichmäßiger Fülle und unerschöpflicher Ausdruckskraft die Amneris (Aida) und Azucena (Troubadour) sang. Die anderen Solisten der Tournee waren teils mehr, teils weniger guter Durchschnitt, aber keinesfalls prominent im Sinne der in der Mailänder Scala gewohnten Aufführungen. *Rose Raisa* war als Tosca wenigstens ein interessanter Typ, wenn sie auch die leidenschaftliche Geschmeidigkeit des Spiels stimmlich übergrellte. Die Bassisten *Autori* und *Gelli*, die Baritonisten *Rimini* und *Formichi* und die Tenöre *Battaglia* und *Manurita* sind Sänger, wie sie jeder Provinzbühne zur Ehre gereichen. Der Chor, die Elite des Veroneser Festspielchores, überraschte durch die blendende Kultur und Stimmkraft nicht weniger als durch seine Disziplin. Der Publikumserfolg der Aufführungen war über alle Maßen groß. Die römischen Künstler empfingen Beifalls- und Sympathiebeweise von unerhörtem Ausmaß, wie auch ihr Empfang durch die Stadt Berlin Zeugnis ablegte für die freundschaftlichen Beziehungen, die Italien und Deutschland miteinander verbinden.

Max von Schillings' Oper »Mona Lisa« ist in der szenischen Kolportage der Handlung und der effektsicheren und vollblütigen Dramatik der Musik ein schwächeres Gegenstück zu den Verismen von Puccinis »Tosca«. Man soll dieses Werk von Schillings nicht als Ausdruck deutscher Kunst preisen, denn es ist der deutschen Musik nur indirekt durch Übernahme epigonaler Anklänge aus dem Reservoir von Richard Strauß verpflichtet. Das Ereignis der Aufführung in der Städtischen Oper hieß *Rosalind von Schirach*, die mit ihrer Mona Lisa plötzlich an die Spitze des deutschen Operngesangs emporgetragen wurde. Hier stand ein singender Mensch auf der Bühne, dem das Einswerden von musikalischem und darstellerischem Ausdruck vollkommen gelang, der seinen blühenden Sopran mit unnachahmlicher Wärme und Schönheit einsetzte. Und hinter der täuschend ähnlichen Maske, in der Lio-

nardos Bild Leben gewann, glühte eine Leidenschaftlichkeit, die ihre Impulse elementar versprühte. *Helmut Seiler* als Francesco milderte die Brutalität der Gestalt durch charaktervollen Schöngesang. *Wilhelm Franz Reuß* musizierte mit dem blechgepanzerten Orchester äußerst wirkungsvoll, und *Alexander d'Arnals* sorgte auf der Szene für komödiantische Belebtheit.

Die Aufführung von Richard Strauß' lyrischer Musikkomödie »*Arabella*« in der *Staatsoper* Unter den Linden bestätigte den ausgezeichneten Dresdener Eindruck eines problemlosen und espritvollen Meisterstückes, das die »Verwirrung der Gefühle« in den Herzen von zwei jungen Schwestern umspielt und in der gelösten Atmosphäre des Wiener Faschingstreibens zum glücklichen Ende führt. Wenn auch die Textdichtung von *Hugo von Hofmannsthal* mit ihrer breit aufgetragenen und eindeutigen Schilderung des Wiens aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu dem Stil und Geist unserer Zeit nicht mehr paßt, so nimmt man sie doch mit Vorbehalten hin, weil sie Strauß Gelegenheit zur Entfaltung lyrischer Klanggebilde von einschmeichelnder Schönheit gibt. Die förmlich mit Klang überzogene Oper kommt dem Temperament *Wilhelm Furtwänglers* entgegen. Was an Farbe und Ausdruck aus der Partitur spricht, deutet er in berauschender Klangempfindung. Nur das eigentlich Wienerische der Musik, ihr Rosenkavaliergeist, verliert durch die Breite der nachschöpferischen Gestaltung Furtwänglers teilweise seinen beschwingten Charakter. *Heinz Tietjens* Regieanweisungen spiegeln in einer Fülle realistischer Einzelbilder die Musik wieder. Am bildkräftigsten gerät der Fiakerball im zweiten Akt. Die frauliche Reife und Anmut der stimmlich beglückend überlegenen *Viorica Ursuleac* in der Titelpartie, *Käte Heidersbachs* gefühlvolle Zdenka und *Fritz Krenns* famos charakterisierter Graf waren die Spitzensänger der Aufführung. *Jaro Prohaska* nimmt die Figur des Mandryka, bei temperamentvoller gesanglicher Leistung, zu derb und ungepflegt im Spiel, um den sieghaften Eindruck seines Auftretens auf Arabella glaubhaft machen zu können. Dem stimmlichen Glanz der Solisten entsprach der prächtige dekorative Rahmen, den *Benno von Arent* geschaffen hatte.

Friedrich W. Herzog

BREMEN: Im Staatstheater blieb die Neueinstudierung des »*Pfeifertags*« von Schillings durch Kapellmeister *Karl Dammer* als Gedächtnisfeier für dessen plötzlich verstorbenen Komponisten, das einzige Ereignis von Bedeutung. Leider entsprach der Erfolg nicht den Erwartungen. Der Humor des Textes blieb doch etwas frostig, und die Musik steht zu sehr im Schatten der Meistersinger-Partitur. Als erste Neuheit steht die nachgelassene Oper von *Puccini* »Turandot« auf dem Plan. Textlich ist sie ja nicht gerade, trotz Schiller, im deutschen Volksmärchenwald gewachsen; vielleicht lockt sie aber in Erinnerung an die Melodienfülle der »Boheme« und »Butterfly« das Publikum ins Theater. Und das hat das Theater, hier wie überall, dringend nötig.

Gerhard Hellmers

DRESDEN: *Kurt Strieglers* Oper »Die Schmiede«, die im Frühjahr in Hannover ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt hat, ist nun auch in der Hauptstadt des Komponisten gegeben worden. Und da der Textdichter des Werkes, *Waldemar Staegemann*, ebenfalls ein Dresdner ist, wurde die Erstaufführung hier zu einem Ereignis von besonderer örtlicher Bedeutung. Allein auch das Werk selbst hat gefallen, teils als anregendes, die Schaulust befriedigendes Theaterstück im alten Legendenstil, teils wegen der sauber und vornehm gearbeiteten Musik, die streckenweise mit Glück durch Hereinziehen von Lied und Tanz wirklich volkstümliche Töne anschlägt und besonders in der Behandlung des reichlich und eigenartig verwendeten Chores eine glückliche Hand verrät. Striegler als musikalischer Leiter der Aufführung war um die Herausstellung der Werte seiner Arbeit nicht weniger bemüht als sein dichterischer Mitarbeiter Staegemann, der als Spielleiter farbig abgetöntes, gegensatzreiches Bühnenleben entfaltete. Von feinem malerischen Geist erfüllt waren die Bühnenbilder *Adolf Mahnke*s. Die Titelrolle, den vom Teufel verführten, durch den heiligen Joseph aber wieder erlösten Schmied Smetse sang Friedrich Plaschke, den Teufel Curt Taucher und den menschlichen Widersacher des Schmieds Martin Kremer: drei ganz starke musikalische Charaktergestaltungen. Ihnen gegenüber vertraten die schönen Stimmen von Angela Kolniak, Helene Jung, Max Hirzel und Sven Nilsson mit Glück das lyrische Element, Camilla Kallab und Ludwig Ermold den Buffoton. Im übrigen hat sich die Dresdner Oper bis jetzt auf Neueinstudierungen alter Werke beschränkt. So gab es eine sehr nette flotte Aufführung von Lortzings »*Wildschütz*« und dann noch eine Neubeset-

zung von Verdis »*Don Carlos*«. Hier sang Rudolf Dittrich erstmals die Titelrolle; in ihm wächst ein wertvoller lyrischer Heldentenor heran. Als Königin entfaltete Tiana Lemnitz viel Adel der Erscheinung und des Klanges. Diese kultivierte Sängerin, deren Wirken sich allerdings auch noch auf Hannover und Berlin erstreckt, hat hier inzwischen schon sehr gut sich im Wagnerrepertoire und auch in anderen Standwerken eingeführt. »*Arabella*« von Strauß muß jetzt, da Viorica Ursuleac uns nach Berlin entrückt wurde, ebenfalls in Umbesetzung gegeben werden. *Marta Fuchs* hat die Titelrolle übernommen und damit den Beweis erbracht, daß ihr leuchtender großer dramatischer Mezzosopran heute schon allen gefährlichen Höhenlagen trotzen kann. Sie sah außerdem bildhübsch aus und gab der Gestalt etwas bezwingend Liebenswürdiges. Sehr nett und frisch wirkte Elsa Wieber als Zdenka, geschmackvoll singt Paul Schöffler den Mandryka. Die Oper hält sich bis jetzt sehr erfolgreich im Spielplan.

Eugen Schmitz

FRANKFURT a. M.: Die Frankfurter Oper hat ihre neue Spielzeit mit einer Neueinstudierung des »*Don Juan*« unter der musikalischen Direktion von *Karl Maria Zwißler*, der szenischen von *Oskar Wälterlin* in guter Haltung eröffnet. Sichtlich zielte die Absicht der Leiter dahin, den kunstgewerblichen Aufwand der noch von Kraus und Wallerstein stammenden Don Juan-Aufführung zu reduzieren und ein unverstelltes Bild des Werkes selbst zu geben. Der äußere Zwang zur Sparsamkeit mag zu solcher Absicht das seine beigetragen haben. Aber es ist wohl zu denken, daß gerade dem Operntheater die materielle Sparsamkeit künstlerisch zum Guten ausschlage, indem sie die Reste eines Repräsentationsbetriebes beseitigt, der heute unter keinem Aspekt mehr zu rechtfertigen ist, und mit der Kargheit der Grundstoffe die Phantasie zu freierem, illusionslosem Produzieren antreibt; ja es wäre vorstellbar, daß die uralten Kostbarkeiten der Bühne, Kulissen und Requisiten, erst in Armut und selber arm ihre Zaubermacht wiedergewinnen, während ihr größter Reichtum vom schlechtesten Film beliebig zu überbieten ist. Etwas von dieser guten Kargheit hatte der jüngste Don Juan, und es bleibt nur zu wünschen, daß den Impulsen, die sie gibt, rücksichtslos nachgegangen werde. Stärkere Akzente, im Musikalischen und auch im Szenischen, werden sich dann folgerecht einstellen; einstweilen gab Zurückhaltung in allen Stücken, auch in den Tempi, den Ausschlag. Unverkennbar dabei der Wille, die Solistenoper in eine Ensembleoper zu verwandeln; ein Wille, dessen Aussichten um so besser sind, mit je größerer Autorität die Leiter ausgestattet sind. Er bekundete sich schon äußerlich darin, daß unter Rückgriff auf eine sinnvolle alte Übung die Namen von Kapellmeister und Regisseur nicht mehr neben Mozarts Namen, sondern unter dem Personenverzeichnis sich fanden; in der Vorstellung selber durch einen gewissen Ausgleich der Kräfte, der gewissermaßen mehr das Relief als die volle Figur des Einzelkünstlers hervortreten läßt. Aus der Besetzung der zweiten Aufführung, die ich sah, waren bemerkenswert die Donna Anna von Frau *Gentner-Fischer* und die Stimme des neuen Octavio, *Torsten Ralf*. Der Erfolg bei dem sehr umgruppierten Publikum war beträchtlich. — Dem Zwang, ihrer Kasse durch Operettenaufführungen aufzuhelfen, scheint die Oper auch unter dem neuen Regime nicht ausweichen zu können. Sie hat aber, vielleicht um sich vom Schreckensregiment der »Herzogin von Chikago« zu erholen, zunächst ein älteres Stück aufgeboten: Zellers »*Vogelhändler*« als den letzten Erben Papagenos im Zeitalter der Salontiroler, in welchem er entstand. Der Versuch lohnte die Mühe. Sei es, daß man damals, ehe die Operetten genormt waren, wirklich selbst bei geringerem Vermögen als dem des Johann Strauß anständigere leichte Musik komponierte als heutzutage, sei es, daß die Operettenhelden von Anno dazumal unter ihrer Patina sich in allegorische Opernfiguren verwandeln, das Ganze schickte sich weit besser ins Operntheater als die gegenwärtige Operettenproduktion. Die Musik zeigt Einfälle und einen gewissen Gestaltenreichtum, und selbst das Textbuch, den Konflikt von Hofleben und Naturburschentum in Öldruckmanier abbildend, strengt sich erheblich mehr an als unsere Operetten-Monopolherren es nötig zu haben glauben. Musikalisch wurde das von Herrn *Seidelmann* flott dargeboten, und die lebenden Bilder stellte der Regisseur *Willy Schillings*. Von den Solisten hatten die Naturkinder leichtes Spiel. Es wurde von *Karl Pistorius* mit dem obligaten Charme, *Gertrud Riedinger* mit auffallend gutem Gesang durchgeführt, und *John Gläsers* Tenor war nicht zu überhören. Herzlicher Beifall.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG i. B.: Die diesjährige Spielzeit eröffnete das Freiburger Stadttheater mit einer glanzvoll herausgebrachten Aufführung der »Meistersinger von Nürnberg« von Rich. Wagner. Am Dirigentenpult wirkte erstmalig der neue musikalische Oberleiter Franz Konwitschny, der das gesamte Werk auswendig dirigierte. Konwitschny, der Nachfolger des nach Düsseldorf berufenen Generalmusikdirektors Hugo Balzer, kommt von der Württembergischen Staatsoper Stuttgart, deren Verband er seit 1927 angehörte. Auf eine Empfehlung des Thomaskantors Prof. Dr. Karl Straube kam er seinerzeit dahin. Zuvor hatte er das Lehramt für Violine und Theorie am Volkskonservatorium zu Wien inne und war gleichzeitig Bratschist im Fitzner-Quartett. — Der Plan, die Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper von Gluck bis Rich. Strauß szenisch darzustellen, wurde bereits in den Anfängen verwirklicht. Drei Einakter: »Der betrogene Kadi« von Gluck, »Der Schauspieldirektor« von W. A. Mozart und »Der Dorfbarbier« von Schenk erfuhren unter der Leitung des zweiten Kapellmeisters Wilhelm Franzen eine entzückende Wiedergabe. Zu den weiteren Ereignissen des Opernlebens gehört die Aufführung der »Aida« von Verdi, dessen 120. Geburtstag man auf diese Weise sinnvoll und festlich beging. Franz Konwitschny lieferte eine Aufführung von untadeliger Güte, von einer Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Wirkung, wie man sie hier schon lange nicht mehr erleben konnte. Die Titelrolle verkörperte Maria Caroni. Sie hat viel dramatisches Temperament und ausgezeichnete stimmliche Mittel. Neben ihr hielt sich vorteilhaft Maria Cornelius als Amneris.

Als Fachwart des Arbeitskreises deutscher Komponisten wurde der Freiburger Komponist Eberhard Ludwig Wittmer berufen. Gleichzeitig wurde ihm die Leitung des Ersten Badischen Kammerorchesters der NS.-Volkshochschule Freiburg i. B. übertragen. Wittmer, der ein Schüler von Julius Weismann ist, trat schon mehrfach vor die Öffentlichkeit mit Werken für Orchester, Chor, Kammermusik, Lieder usw. In Holland wird demnächst sein Oratorium »Legende vom Glauben« zur Uraufführung gelangen. *Rudolf Sonner*

HANNOVER: Unsere *Städt. Opernbühne* hat sich nach gut einem Menschenalter endlich einmal wieder C. M. v. Webers Meisterwerks *»Euryanthe«* erinnert und damit eine Ehrenschuld an das zu Unrecht vernachlässigte edle Kunstwerk abgetragen. Sie hat dabei keine der zahlreichen mehr oder weniger radikalen Umarbeitungen benutzt, sondern sich streng an das Weber-Chezysche Original gehalten. Geringfügigen Retuschen an dem dramatisch anfechtbaren Text verfiel u. a. das ebenso zweifelhafte als überflüssige dramatische Requisit des Schlangenkampfes. Es stellte sich bei der Auferstehung der »Euryanthe« erneut heraus, daß die Wirkung der Oper einzig in der herrlichen Musik beschlossen ist, in der Weber den gewaltigen Schritt zum neuzeitlichen Musikdrama tat. *Rudolf Krasselt* erweckte sie in einer erfolgreichen Aufführung zu glutvollem Leben, während die Regie *Hans Winckelmanns* künstlerisch ein Übriges tat. Aus dem überaus feingefügten Ensemble hoben sich in den Hauptpartien *Maria Engel, Emmy Sack, Karl Hanß* und *Josef Correck* in bedeutsamem Lichte heraus. — Des weiteren wurde *Guiseppe Verdis »Die sizilianische Vesper«*, durch *Julius Kapp* von Altersschutt befreit, zu ereignisreicher Erstaufführung gebracht. Der Bearbeiter hat sich besonders des Schlußbildes angenommen, das er zu einem wirkungsvollen dramatischen Ausgang der Oper erhob. Verdis Musik, dem Stil der Pariser Großen Oper nachempfunden, erhebt sich zu bemerkenswerten Höhenpunkten, denen Leerläufe und Trivialitäten gegenüberstehen. Das Werk stilvoll herauszubringen, hat die Städt. Opernbühne reiche Mittel aufgewandt. Zur Wahrung künstlerischen Niveaus reichten sich *Arno Grau* am Dirigentenpult und *Hans Winckelmann* als Spielleiter die Hand. In den tragenden Rollen waren *Paula Buckner, Paul Wiesendanger, Walter Hageböcker* und *Robert v. d. Linde* lebendig gestaltende Interpreten. *Albert Hartmann*

MANNHEIM: Die Frage war, ob Mannheim mit Generalmusikdirektor Philipp *Wüst* (früher in Oldenburg) einen musikalischen Oberleiter gefunden habe, wie er der großen Tradition des Nationaltheaters entspricht. Seine bisherigen Taten sagen Ja. Er begann mit »Aida«, die er weniger sinnlich als heroisch, weniger lyrisch als dramatisch aufbaute. Nichts fehlte am Brio der Verdischen Musik. Aber es war zuchtvoll und genau. Das Orchester, die Solisten, der Chor, alle standen im Bann einer Führernatur, die das kleine nicht vernachlässigt und dennoch den großen Zug im Auge hat. Das gleiche günstige Bild bei Mozarts »Zauberflöte«, bei der das Singspielhafte und der Mysteriencharakter zwang-

los ineinander übergehen und doch sich plastisch abheben. Alles andere, was nicht in den Händen von Wüst liegt (Mona Lisa, Zar und Zimmermann, Cavalleria und Bajazzo), hebt sich von der Festspielhöhe seiner Aufführungen leider allzu stark, nämlich negativ, ab. — In der »Aida« lernten wir Indendant *Brandenburg* als einen sehr musikalischen, das Schauspielerische sehr auflockernden Regisseur kennen. — Das Ensemble ist aufgefrischt mit jungen Stimmen. Erich Hallström, eine Hoffnung der deutschen Bühne im Heldentenorfach, Erika Müller, Jugendliche mit einer Stimme von unbeschreiblicher Süße, Heinrich Hölzlin, ein kulturvoller Bassist, Lotte Fischbach, eine beachtliche Soubrette und Koloratursängerin, Albert von Küßwetter, ein frischer Tenorbuffo, Hedwig Hillengaß, eine kapriziöse Operettensängerin, deren schöne Stimme man immer wieder in die Oper herüberholen wird, Max Reichart, ein charmanter Operettentenor. Daß es daneben auch Nieten gibt, kann die Freude an so viel Gutem nicht beeinträchtigen.

Karl Laux

PARIS: Die beiden staatlichen Opernhäuser die Große Oper und die Opéra Comique versprechen in ihren Ankündigungen eine außerordentlich interessante Saison. Neben den gebräuchlichen Repertoirewerken, unter denen Wagnersche Schöpfungen einen breiten Raum einnehmen, wurde eine ganze Reihe neuer Werke für Ur- und Erstaufführungen bekanntgegeben. Fünf große Opernwerke (von den Komponisten *Rabaud*, *Jean Poueigh*, *Witkowski*, *Enesco* und *Max d'Ollone*) und sechs der in Paris so beliebten Ballette werden in der Großen Oper ihre Uraufführung erleben. Noch abwechslungsreicher wird sich die Saison der Opéra Comique gestalten. An Ur- bzw. Erstaufführungen sind u. a. angekündigt: lyrische Opern von *Laparra*, *Respighi*, *Honegger*, *Atterberg*, *Mariotte*, *Erlanger*, *Perez*, *Bonheur*, *Beydts*, *Moussorgskij* u. a.; daneben werden auch eine Anzahl Ballette, so von *Faure-Florent Schmidt*, *Larmanjat*, *Paul le Flem* usw. zum ersten Male der Öffentlichkeit dargeboten werden. Am 15. Oktober begannen überdies die Gastspiele der Scala in Mailand mit der Oper »Cenerentola« von *Rossini*.

Obwohl an beiden Häusern einschneidende Veränderungen in der Besetzung und in der musikalischen Leitung vorgenommen wurden, ist es fraglich, ob die angekündigten Programme auch nur einigermaßen befriedigend zur Durchführung gelangen können.

Otto Ludwig Fugmann

Rom: Die vom Staat subventionierte Opern-Wanderbühne — der sogen. Opern-Thespiskarren — hat Mitte September ihre dreimonatliche Spielzeit beendet. Sie hat sich diesmal auf nur drei Opern beschränkt: Troubadour, Barbier, Bohème, also das italienische »Spitzenterzett« Verdi, Rossini, Puccini zur Geltung gebracht. — Gespielt wurde in allen größeren Städten Mittelitaliens. Die durchschnittliche Besucherzahl jeder Vorstellung betrug 3400 Personen. Der finanzielle und künstlerische Erfolg waren gleich groß. Die Einrichtung wird daher zu einer ständigen werden, wenigstens solange sich nicht die neue Theaterpolitik Mussolinis durchsetzt, die alle Kulturzentren mit ständigen, auf festgefügten Ensembles beruhenden Bühnen ausstatten will. Nur begegnet man hier einem Einwand. Der Thespiskarren arbeitet mit Dirigenten und Solisten allerersten Ranges, da Mussolini es so wünscht und diese Künstler ja im Sommer keine andere Beschäftigung haben. Man fragt nun, ob das Publikum der Mittel- und Kleinstädte, wenn es sich jetzt an *diese* Vorstellungen gewöhnt, dann die der ständigen Bühnen trotz des sich aufdrängenden Vergleichs nach seinem Geschmack finden wird. Das ist ein Problem, das auch andere Länder, wo man die Entwicklung der Wanderbühnen plant, erwägen müssen.

Einen finanziellen Rückgang haben die Freiluftspiele in der Arena in Verona aufzuweisen. Das hat einen doppelten Grund. Einmal die starke Verminderung der Reichsdeutschen, die namentlich aus den Tiroler Sommerfrischen herüberzukommen pflegten, wo sie dieses Jahr ausgeblieben sind. Zweitens hat sich der Gedanke Meyerbeers »Afrikanerin« aufzuführen als unglücklich erwiesen. Auch der Italiener findet keinen Geschmack mehr an einer Musik, die (wenn man vielleicht vom vierten Akt der »Hugenotten« absieht) nur theatralisch ist und vor allen Dingen den national eingestellten Hörer in Italien ebensowenig zusagt wie in Deutschland.

Maximilian Claar

ROSTOCK: Das Stadttheater begann, seiner altbewährten Überlieferung gemäß, die im neuen Deutschland von seiten der Behörden volle Anerkennung und Förderung erfährt, mit den »Meistersingern« unter *Adolf Wach* mit *Arthur Bards* überragendem Hans Sachs. Das Theater war mit Blumen, Tannengewinden und Fahnen reich geschmückt, Ansprachen von Stadtrat *Volgmann*, Oberbürgermeister

Grabow, Intendant *Immisch* hoben die Bedeutung der Stunde hervor, die der deutschen Kunst die gebührende Stellung im Kulturleben des Volkes zuweist. Eine Kundgebung auf dem Neuen Markt, die Schlußszene der »Meistersinger« umrahmt vom Kaiser- und Königsmarsch, vor Tausenden von Zuhörern, trug den Gedanken der deutschen Bühne in weiteste Kreise. Zur Feier der Vereinigung beider Mecklenburg am 12. Oktober fand vor hohen Gästen, dem Reichsstatthalter und dem Großherzoglichen Hause, eine großartige Aufführung des »Fliegenden Holländers« statt, die neu ausgestattet und eingeübt war. Das Bühnenbild schloß sich dem Bayreuther Vorbild an, ebenso die ganze stilgemäße Vortragsweise, wo abermals *Bard* als Holländer im Mittelpunkt stand. Als Gäste aus Hamburg waren *Marta Geister* (Senta) und *Paul Kötter* (Erik) gekommen. Wiederum prangte das Haus außen und innen in reichem Festschmuck. Zum Beginn der Festvorstellung riefen die kürzlich wieder aufgefundenen Fanfaren, die Wagner einst dem Bayreuther Reiterregiment gewidmet hatte. Mit ihren Anklängen an die Trompeten des »Lohengrin« und der »Meistersinger« schmetterten sie die frohe Botschaft von der deutschen Meisterkunst vom Balkon des Theaters über die Menge der Zuschauer, die sich zum Festakt eingefunden hatten. Im Geiste des erwachten Deutschlands, dessen Führer sich zu Richard Wagner bekennt, verkündete das Rostocker Theater seinen ernsten und erfolgreichen Willen zu deutscher Art und Kunst. *W. Golther*

WIEN: Als erste Novität in der neuen Spielzeit wurde ein Ballettabend herausgebracht, überraschend schon dadurch, daß ein Bibelwort an die Spitze des Programms gestellt war. Völlig paradox aber wirkte es, daß dabei jenes Wort Christi Verwendung fand, daß leichter ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, als daß ein Reicher in das Reich Gottes kommt. Denn die ganze Institution des Balletts ist eine Tochter eben jenes Reichtums, der zur Erlangung himmlischer Gnade als so wenig förderlich gescholten wird. Das bleibt sie auch, wenn sie sich eine ernste und beinahe theologische Aufgabe stellt und in choreographischen Visionen das »Das jüngste Gericht« zeigt. So mag auch jenes Bibelzitat mehr dekorative Bedeutung haben. Es spricht nicht der Prediger, der Aufrüttler des Gewissens, sondern das Wort hat der Regisseur; oder richtiger die Tanzregisseurin Margarete *Wallmann*, deren wohlfundiertes Können sich am gleichen Thema bereits bei den Salzburger Festspielen bewährt hat. Was sie jetzt in Wien zeigt, ist ausgezeichnete künstlerische Arbeit, gleichermaßen auf die rhythmische wie auf die bildhafte Wirkung berechnet. Höhepunkt der Leistung: das zweite Bild: der »Zug der Toten«. Es ist außerordentlich, wie sich da aus dem Gleichmaß des Taktes, der mit jedem Schritt markiert wird, der Eindruck tragischer Unabänderlichkeit ergibt, wie ferner in steter Fortbewegung der Zustand der Starrheit veranschaulicht wird. Das Ganze wird im Titel als »Tanzdrama« bezeichnet — Verfasser ist Felix *Emmel* —, obschon es sich mehr um Bilder, um makabre Phantasien handelt. Wirklich »Dramatisches« tritt kaum hervor und auch die miteingewobene Historie von einem armen Mädchen und einem reichen Jüngling hat mehr als schmückendes Beiwerk zu gelten: es geschieht ganz ohne Aufdringlichkeit, daß das Mädchen in freier Auffassung der theologischen Dinge bei den Verdammten eindringt und ihren Jüngling »erlöst«... Ein Tanzspiel, das so ernste, edle Absichten bekundet, hat immerhin ein Recht, Händelsche Musik heranzuziehen. Der Fall ist um so unbedenklicher, als der Bearbeiter, Ernst *Roters*, durchaus taktvoll verfährt, nicht Unzusammenhängendes bedenkenlos verbindet, sondern nur aus *einer* Quelle, den Orgelkonzerten, schöpft. Diese Orgelkonzerte, die Händel zum eigenen Gebrauch für seine Oratorienaufführungen geschrieben hat, sind echte Konzertmusik, auch ihrem festlichen und populären Charakter nach; und wenn in den Grave-Einleitungen oder in den markigen Allegrosätzen das volle, erhabene Händel-Pathos zum Durchbruch kommt, so fehlt es auch nicht an Mittelsätzen von beinahe suitenartigem Zuschnitt. Hier wie dort sind so viel rhythmische Spannungen, so viel Bewegungsimpulse vorhanden, daß sich zwanglos die Beziehung zum Tanz, zur pantomimischen Ausdeutung einstellt. Die Interpretation des Ausdrucks freilich bleibt so gut wie ganz dem Zufall und der Willkür überlassen: Händel spielt im gleichen keuschen und erhabenen Ton den Armen und den Reichen, den Erlösten und den Verdammten auf. — In kühner Modulation folgte auf jüngstes Gericht und Händel-Barock eine kapriziöse »*Tschaikowskij-Fantasie*«. Auch dieses zweite Stück ist leider nur Bearbeitung; als solche indessen gewiß nicht zu tadeln. Herangezogen wurde die »Nußknacker-Suite«, womit eine Folge feiner, behender und sehr origineller Tanz-

musik ihrer ursprünglichen Bedeutung wieder zugeführt erscheint. Und die zwei von *Salmhofer* klingend instrumentierten Klavierpiecen — »Troikafahrt« und »Chanson triste« — fügen sich aufs anmutigste in das leicht beschwingte Ensemble. Entzückend ist die szenische und choreographische Interpretation. Zunächst ein Rahmenhistörchen: sechs Maler konkurrieren mit ihren Gemälden vor einer Jury drolliger Sachverständiger. Da steht auch ein großer goldener Rahmen auf der Bühne, in welchem jeweils das tänzerisch belebte Elaborat der Konkurrenten sichtbar wird. Den Preisrichtern mag es nicht leicht fallen, die Prämien gerecht zu verteilen. Ist nicht »Griechische Vase«, ein Relief, darstellend die Totenklage um einen gefallenen Jüngling, die feinste und exquisiteste Schöpfung? Dafür mag »Hinter den Kulissen der Oper« die stärkste und verführerischste sein. Sie entschied jedenfalls den Erfolg des Stückes wie des ganzen Ballettabends. *Heinrich Kralik*

* K R I T I K *

BÜCHER

GEORGE ARMIN: *Kleines Stimmlexikon und Merkbüchlein.* Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur, Berlin-Wilmersdorf.

Über das soeben erschienene Büchlein Armins ein für Sänger wie Musiker aufklärendes Wort zu schreiben, heißt soviel wie: über das Lebenswerk dieses Stimmpädagogen ein zutreffendes Urteil zu fällen. Das ist nicht dem möglich, der Armin nur liest und seine Lehre von einem persönlichen, meist entgegengesetzten Standpunkt aus beurteilt, sondern dem, der die Lehre Armins an der *Quelle* kennengelernt hat. Nur eine so praktisch begründete Kritik ist in diesem Falle die einzig mögliche; denn Stimmbildungsfragen können ihrer Natur nach nur praktische Fragen sein. Hier steht nun nicht die Lehre Armins selbst zur Diskussion — diese Lehre ist von ersten Sängern längst anerkannt und hat zur Gründung einer »Gesellschaft für Stimmkultur« geführt —, sondern die Art, wie Armin den jahrhundertalten, umfangreichen Stoff der Gesangsdidaktik meistert. Wenn Armin sagt, daß es bei einem Versuch, eine Geschichte der Gesangsmethoden zu schreiben, nicht so sehr auf ein allseitiges Wissen um diese Methoden ankommt, sondern auf den Standpunkt, d. i. auf den archimedischen Punkt, von dem aus die Welt des Vokalisten bewegt wird, und wenn Armin dann seine Lehre, das sogen. Stauprinzip, zu diesem Punkt macht, so scheint dieser Weg, ganz gleich, ob seine Lehre Wahrheit oder Irrtum ist, der einzig gangbare. Denn das Chaos der Methoden kann nur von einer tragenden, führenden Grundidee aufgehellt und geordnet werden. Sängern und Gesangsbeflissenen, für die einzig das Büchlein geschrieben ist, ist alle Theorie grau. Sie wollen Handgreifliches. Sie wollen wissen, welches ist denn nun in dem Chaos der Methoden *die* Methode? Die Antwort gibt Armin indirekt. Er überläßt sie dem Leser selbst. Dieser hat nach Kenntnisnahme aller nennenswerten Methoden jetzt selbst zu wählen.

Es ist in diesem Büchlein in konzentriertester Form alles gesagt, was ein Sänger von Bildung wissen muß. Freilich, diese konzentrierte Art der Darstellung bringt es mit sich, daß das Büchlein nicht einfach durchgelesen werden kann. Jede Seite muß durchdacht und dann praktisch ausgeprobt werden. Das Ergebnis dieser Arbeit wird ein Aufatmen sein: endlich eine gemeinverständliche Darstellung der geschichtlichen Gesangsmethoden!

Das Stimmlexikon hat Armin seinem Freunde *Richard Wetz* gewidmet als dem Künder edelster Gesangsmusik unserer Zeit.

Walter Bodky

TH. W. ELBERTZHAGEN: *Die Neunte. Eine Beethoven-Legende.* Verlag: Georg Westermann, Braunschweig.

Neben der machtvollen und oft unwirschen Persönlichkeit des Meisters blüht eine zarte Mädchenseele auf. Beiden hat ein unerbittliches Schicksal eine Last aufgebürdet, die fast über menschliche Kräfte hinausgeht: ihn hat es mit Taubheit geschlagen, sie ist eine Blinde. Aber inneres Hören, innere Schau überbrückt mit geheimnisvoller Macht jene Einsamkeit, durch die die Härte der Natur sie als Arme erscheinen läßt. Denn sie sind unendlich reich: der taube Künder und die blinde Seherin, die das Wunder seiner Werke am tiefsten erfaßt hat. Verhaltene Liebe bricht sich herb und

keusch Bahn. Der ganze Kreis der Zeitgenossen wird mit plastischer Deutlichkeit lebendig, und doch ist in der Umgebung des großen Künstlers und Menschen nichts so schön und ergreifend wie die fast märchenhafte Frauengestalt. Ein wundersames Symbol für die Empfänglichkeit der Seele und der Sinne! Als Präludium das Dona nobis pacem der Missa solemnis, ehe Geburt und Sein der vier titanischen Sätze traumhaft und doch so nahe aufsteigen. Der von allen Nöten des Lebens Gequälte greift dem Schicksal mutig in den Rachen, überwindet und singt seinen Hymnus an die Freude, der bis über die Sterne erhebt.

Der Musiker wird begeistert sein, mit welch ungemein feiner Musikalität Wort und Inhalt ineinanderschwingen, Undeutbares dem Ahnen nahe gebracht wird, der Musikfreund wird von diesem gleichnishaften Nacherleben mit seiner Blutwärme weitaus mehr Gewinn haben als von mancher poetisch sein wollenden »Führerweise«. *Carl Heinzen*

KURT ARNOLD FINDEISEN: *Lied des Schicksals. Ein Roman um Brahms.* Leipzig 1933. Verlag: Koehler & Amelang. Ganzleinen 4,80 Rm.

Es war zu erwarten, daß das Brahms-Jahr, das Jahr 1933, nicht ohne einen besonderen Widerhall in der deutschen Literatur verklingen würde. Nicht zu erwarten, wenn auch erhofft, war ein so restloses Gelingen, wie es nun mit Findeisens Roman »Lied des Schicksals« überzeugend vor uns steht. Allerdings bietet ja der Name des Verfassers, seine Auszeichnung als Lessingpreisträger, bereits eine gewisse Gewähr. Daß man dennoch kritisch sich diesem Gedenkbuch nähert, hat einen gewissen Grund. Zu oft schon haben Werke, aus zeitlich gebundenem Anlaß entstanden, auch unter der Führung eines sonst weit geschätzten Autors keinen tieferen Eindruck hinterlassen als den einer geschickt gewählten, fleißig zusammengetragenen Konjunkturarbeit. Mit dem Erfolg, daß weder die darin zu würdigende Persönlichkeit noch der Verfasser in der ganzen Größe ihrer Bedeutung zeigten. Hier aber, mit dem Brahms-Roman, ist schon nach wenigen Seiten der Lektüre eindringlich zu spüren: Der dieses Schicksalsbuch schreibt, ist sich über die Größe, Einzigartigkeit und Gefahr des Stoffes vollkommen im klaren, ebenso wie über die Gewißheit, daß er die Vorwürfe so gestalten kann, wie sie es bis ins tiefste hinein verlangen! — Wenn jetzt endlich das norddeutsche große Musikgenie deutlich umrissen, in jedem Zuge seines Wesens nun vertraut vor uns steht, so ist diese bisher noch nie erreichte Lebendigkeit seiner Person ein gutes Teil der nachempfindenden Schöpferkraft des Verfassers zu verdanken. Nicht allein Johannes Brahms, nein, eine ganze Welt ist in diesen vielleicht dreihundert Druckseiten auferstanden. Eine Welt voller bedeutsamer Kulturereignisse, voll Ansätzen zu neuen Entwicklungen, die zeitlich noch hinüber reicht in das eigene Erinnern der älteren Generation. Doch denen, die aus ihr gerade jetzt Wesentliches schöpfen wollen, weil sie den Wert dieses Vätererbes ahnen, denen sind diese vorwärtsweisenden Strömungen deutscher Musikkultur vielleicht nicht immer mehr mit wünschenswerter Deutlichkeit in ihren bestimmenden Zusammenhängen bewußt.

Wenn wir uns nun bemühen, die Traditionsverbundenheit des deutschen Volkes weiter zu vertiefen, können wir in Zukunft das umfassende Reich der Musik nicht allein durch seine klangliche Pflege bestellen. Hier muß die Person des Schöpfers, der Mensch, zugleich mit dem Werke als Einheit nahegebracht werden, erst dann wird seine Sendung sich bis ins letzte erschließen! Wie diese Aufgabe erfüllt wird, ein ideales Volksbuch zu sein und zugleich ein vollwertiges Werk dem Kenner, dafür ist der Brahms-Roman von Findeisen eine vorbildliche Lösung. Mit dem nicht zu entbehrenden Rüstzeug des Wissenschaftlers, der voll Fleiß die historische Materie sichtet und auswählt, vor allem aber mit angeborenem künstlerischen Einfühlungsvermögen, geht Findeisen daran, den Menschen Brahms und seine musikalische, seine ethische Sendung erstehen zu lassen. So gestützt auf Tatsachenberichte, völlig vertraut mit dem Wesen des zu Schildernden, bringt er uns die Persönlichkeit Brahms in allen entscheidenden Stadien seiner Entwicklung nahe. Sein dichterisches Können weiß auch da die überzeugende Linie fortzuführen, wo statt der Historie die Phantasie allein einsetzen muß. Und damit erfüllt der Verfasser die schwere Aufgabe eines nachempfundenen Lebensbildes; so und nicht anders müssen Urbild und Nachschaffen übereinstimmen.

Unmittelbar, plastisch und gegenwärtig wirken die Schilderungen vom Werdegang Johannes Brahms, aus dem unerkannten Dasein in Hamburgs Kleinbürgerleben, hinaustretend in den Kreis von Robert Schumann, in die erste Etappe auf einem hochführenden aber bitter

steilen Wege zur Unsterblichkeit. Angefochten, verkannt, aber auch vergöttert und geliebt, ohne Kompromiß im Kampfe um sein Werk, steht die schöpferische Persönlichkeit da. Gütig und bis zur leidenden Zurückhaltung zart gegenüber den Frauen seines menschlichen Schicksales, eine Figur von Beethovenschen Übermaße, so ging er durch seine Zeit, so aufersteht er in diesem Buche. Um ihn herum eine Fülle von Zeitgenossen, die nicht nur ihm, sondern der ganzen musikalischen Entwicklung dieser Zeit Wesentliches bedeuten. Viele davon in ablehnender Gegnerschaft, viele in bedingungsloser Anhänglichkeit, aber alle gebannt von der Einzigart dieses nordischdeutschen Genies. Daß auch ihrer in möglichst historischer Treue gedacht wird und ihre Begegnungen mit Brahms im fortführenden Sinne des Buches gedeutet werden, macht nicht zum geringen Teil den besonderen Wert dieses Lebensbildes als ein Kulturdokument ersten Ranges aus. *K. Krüger*

MUSIKALIEN

GEORG GÖHLER: *Violinkonzert Nr. 2.* Ausgabe mit Klavier. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Bei aller Verehrung für den ausgezeichneten Musiker und Dirigenten, auch den unentwegt in seinen Liedern sich zu Schumann bekennenden Tonsetzer Dr. Göhler kann man in dessen zweiten Violinkonzert (das erste ist nur handschriftlich zu haben) keine wesentliche Bereicherung der Literatur erblicken. Möglich, daß mit Orchester der erste Satz, eine Tokkata, ganz anders wirkt als mit Klavier, aber auch dann besitzt er kaum die Größe oder das Format, das man gerade von dem Eingangssatze erwarten muß. Weit mehr kann man mich mit den beiden andern Sätzen befreunden. Das Larghetto, das auch einzeln erschienen und auch mit Orgelbegleitung zu spielen ist, ist eine vornehm gehaltene, warm empfundene für Kirchenkonzerte recht empfehlenswerte Romanze. Im Schlußrondino, dessen Hauptthema jagdartig ist, sind hübsche Einfälle und für den Solisten besonders dankbare Stellen; es ist darin auch eine Kadenz vorgesehen, doch hat Göhler nur die Überleitung zur Coda, also das Ende der Kadenz in vier Takten gegeben.

Wilhelm Altmann

N. MEDTNER: *Sonata Minacciosa für Klavier.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die einsätzige Sonate ist ganz auf Klaviertechnik gestellt. Von Seite 1 bis 33 rast und tobt es vom Baß zum Diskant und wieder herunter. Kein Requisit der Klaviertechnik, das sich jemals bewährt hat, fehlt hier. Die geistige Heimat dieses nordischen Komponisten liegt zwischen den Paraphrasen von Liszt und der f-moll-Klaviersonate von Brahms. Als besonders originell kann die Tatsache angesehen werden, das Medtner sein Werk einmal Sonate Orageuse, ein andermal Sonata Minacciosa nennt. Vielleicht steht damit die Widmung an einen Herrn »Liberté« in Zusammenhang.

Friedrich Herzfeld

ALESSANDRO SCARLATTI: *Sechs Concerti grossi für Streichorchester mit Cembalo: Erstes und zweites Konzert.*

KARL DITTERS V. DITTERSDORF: *Konzert für Cembalo B-dur mit Streichinstrumenten, sowie Flöten und Hörnern ad libitum.* Herausgegeben von Walter Upmeyer; Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Konzertmusik, die dem mehr Spielerischen huldigt, ist wieder beliebt geworden. Daher die vielen Ausgrabungen vorklassischer Werke in unseren Tagen. Scarlattis Concerti zeigen nichts von der oberflächlichen Schreibweise, die man im vergangenen Jahrhundert dem Meister der neapolitanischen Schule angedichtet hat. Das erste sowohl mit der charakteristischen Viersatzanlage der Kirchensonate, als auch das zweite, welches mit Eliminierung des Eingangs-Graves gleich in das Allegro eintritt, zeigen gediegenen kontrapunktischen Stil in den Hauptsätzen. Als Finale fungiert hier wie dort ein Tanzsatz. Anregende Musizierstücke für Haus und Konzertsaal. — Schon völlig in den Stilkreis der Wiener klassischen Schule ragt Dittersdorfs Cembalokonzert herein. Joh. Christian Bach, Haydn und Mozart scheinen in gleicher Weise nicht ohne Einfluß auf dieses flotte, terzenfreudige Werkchen geblieben zu sein, dem der Herausgeber einige Kadenzen eingefügt hat. Da der Bläsersatz im Notfalle entbehrlich ist, kann die Komposition auch von dem kleinsten Orchester bewältigt werden.

Roland Tenschert

HERMANN ZANKE: *Drei Humoresken für Flöte und Klavier.* Opus 8. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Humor wächst erst ganz oben am Gipfel des Parnaß. Was Hermann Zanke gepflückt hat, ist kaum mehr als struppiges Kraut. Humoresken kann er seine drei Flötenstücke wohl nur

für den nennen, der bereit ist, seinerseits eine gehörige Portion von Humor mitzubringen. Auch daß er seine Muse kräftig mit Atonalität gefüttert hat, wird beim Hörer bestenfalls einen unfreiwilligen Humor hervorrufen. Als launige Unterhaltung dürften die drei Stücke immerhin ihren Dienst tun. *Friedr. Herzfeld*

ALEXANDER SPITZMÜLLER-HARMERSBACH: *Op. 6, Divertimento breve für 2 Violinen, Bratsche, Fagott und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.
Begabung, vor allem melodische Erfindung, ist diesem Tonsetzer nicht abzusprechen, jedoch kommt er mit diesem Werk zu spät heraus; vor einigen Jahren würde es als ein in seiner Harmonik besonders modernes Erzeugnis entschieden beachtet worden sein, während es heute wohl meist mit Kopfschütteln beiseite gelegt werden wird. So sehr ich es begrüße, daß das Fagott wieder einmal in einem Kammermusikwerk herangezogen worden ist, so wundere ich mich doch, daß der für dieses Instrument so charakteristische tiefste Ton nicht ein einziges Mal ausgenutzt worden ist.Ohne weiteres kann es durch Violoncell ersetzt werden. Anstoß nehme ich auch an dem Titel, da nichts weniger als Unterhaltungsmusik geboten ist. Es sind nur drei Sätze die zusammen etwa 13 Minuten dauern. In dem besonders knappen ersten Satz ist die mit »Wiegand« bezeichnete Stelle eine schöne Eingebung. Ganz besonders hat mich das Adagio durch seine edle Melodik gefesselt. Die Schlußfuge jedoch wirkt abschreckend: Papiermusik.
Wilhelm Altmann

ALADÁR WEIGERTH: *Zehn Lieder mit Klavierbegleitung.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Die Lieder liegen stilistisch auf der Linie Brahms—Strauß, mehr dem letzteren zugeneigt. Das Schwelgen im Harmonischen, in »schönen« Modulationen, in üppiger allzu freigebig über Dominantsept- und Dominantnonenakkorden hinziehenden Talmimelodik verraten ein Kunstwollen, das wir heute energisch verneinen und das bereits in die Niederungen des Musikverbrauchertums abgesunken ist. Dabei ist der Autor satztechnisch durchaus gewandt und keineswegs geist- oder einfallslos. Es wäre zu wünschen, daß er sich noch reinigt. Offenbar liegt bei ihm die Schwierigkeit nicht in der Begabung, sondern im Geschmack (was eine Hoffnung ist).
Kurt Westphal

WERNER WEHRLI: *Zwei Sonatinen*, Op. 35. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.
Zweifellos hätten uns diese Sonatinen im Jahre 1926 einen gewissen Eindruck gemacht. Hier ist die Aufgabe, mit einem Minimum von Tönen ein Maximum an Atonalität zu gestalten, glänzend gelöst. Allein: heute erkennen wir die Verwurzlung einer solchen Komposition in einer Zeit, von der wir uns vollkommen gelöst haben. Diese intellektuelle Primitivität hat nichts mit wahrer Einfachheit und Schlichtheit zu tun. An einem solchen Werk erkennt man deutlich die ungeheure Macht und das rasende Tempo der Entwicklung, wie wir sie in dem letzten Jahrzehnt durchlebt haben.
Friedrich Herzfeld

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

ADOLF HITLERS KULTURWILLE UND DAS KONZERTWESEN

Von Dr. PETER RAABE

Unter allen Leitern der deutschen Politik hat sich noch niemand mit solcher Wärme für die Pflege und Förderung der deutschen Musik eingesetzt wie Adolf Hitler. Er versäumt keine Gelegenheit, zu betonen, daß eine Gesundung des deutschen Volkes, ein Aufstieg deutschen Wesens nur möglich ist, wenn der Materialismus überwunden, wenn von jedem einzelnen Deutschen begriffen wird, daß die Kultur nicht eine allenfalls auch entbehrliche Verschönerung des Lebens, sondern daß sie das ist, was das Leben überhaupt erst lebenswert macht Ganz besonders eindringlich hat er das in seiner großen Rede auf dem Nürnberger Parteitag gesagt; und alles hat ihm zugejubelt wie einem, der endlich erlösende Worte spricht.
Dabei steht es aber mit dem Musikleben in Deutschland so schlecht wie nie vorher. Da stimmt also etwas nicht!
Fragt man diejenigen, die jetzt — wo es grade gilt, aus den Worten des Führers die Folgerungen zu ziehen — den Konzerten fern bleiben, warum sie das tun, so erhält man fast ohne Ausnahme die Antwort: ich kann es mir nicht mehr leisten; die Anforderungen, die jetzt an mich gestellt werden hinsichtlich der

freiwilligen Spenden auf allen Gebieten, sind so groß, daß ich mich einschränken muß! Und die erste der Einschränkungen ist dann immer, daß man den Konzertbesuch fallen läßt und den Musikunterricht für die Kinder abschafft. So hat es aber Hitler nicht gemeint! Das ist nur ein Herumschieben der Mittel, die der Allgemeinheit zukommen sollen. Es ist nicht im Sinne des Führers, daß jeder einzelne bevormundet werden soll hinsichtlich dessen, was er für wohltätige Zwecke oder überhaupt für Gemeinnütziges zu spenden hat. Es versteht sich von selbst, daß nicht jeder bei allem helfen kann. Nicht nur in der Wirkung verkehrt, sondern auch im sittlichen Sinne falsch ist es aber, wenn jeder nur da gibt, oder doch besonders gibt, wo es von übergeordneter Stelle mit recht großer Deutlichkeit gesehen wird. Anregungen werden dabei als Zwang aufgefaßt, und der Erfolg ist, daß nicht nach den Bedürfnissen und Wünschen des Gebers entschieden wird. Den Knauser, den Geizhals, den Egoisten soll man erfassen; ihn, der am liebsten gar nichts gibt, soll man veranlassen, daß er der Allgemeinheit gegenüber seine Pflicht tut, und zwar in reichem Maße. Aber dem, der willig ist, nach seinen Kräften mitzuhelfen, kann überhaupt niemand vorschreiben, wie er das tun soll. »Die Kunst soll nicht zu Grunde gehen«, — so verkündet der Führer —, die Wissenschaft, die Forschung, kurz alles, was zur deutschen Kultur gehört, soll unter allen Umständen geschützt, ja gefördert werden; also wird die Regierung selbstverständlich als vollgültig betrachten, was jemand tut, um dem Staate und vor allem den Städten, aus denen ja der Staat besteht, die Pflege der Kunst zu ermöglichen . . .

. . . Der Öffentlichkeit ist es kaum bekannt, daß um die musikalische Kultur unserer Konzerte ein langer und zäher Kampf geführt worden ist, der jetzt freilich sein natürliches Ende gefunden hat: es gab hier in Aachen ein zwar kleines, aber um so rührigeres Grüppchen, das die Güte der Konzertprogramme beständig kritisierte, und zwar mit der Anklage, daß zu wenig »Problematisches«, wie man das gern nannte, zu wenig Schönberg, Strawinskij, Milhaud . . . Mir, als dem Leiter der Konzerte, ist — auch öffentlich — vorgeworfen worden, daß ich Mahler nicht mit der gleichen Hingebung pflegte, wie ich es mit Bruckner getan habe! Diesen Wühlern ist in all den Jahren nicht das geringste Zugeständnis gemacht worden. Übrigens ist jetzt alles gut: die Herren und Damen jenes Grüppchens haben alle am 30. Januar ihr nationales Herz entdeckt und können sich jetzt nicht genug daran tun, ihre vaterländische Gesinnung zur Schau zu tragen. Sie werden also nun wohl auch zufrieden sein, wenn die Programme der Konzerte in demselben Geiste weiter gestaltet werden wie bisher. Und wenn sie es nicht sind, — was liegt an denen!

Aber den vielen, die nicht um der Sensation willen ins Konzert gehen, oder gehen wollen, darf der Weg dazu nicht dadurch verbaut werden, daß man ihnen anderes als wichtiger hinstellt. Adolf Hitler hat das gemeinsame Erlebnis als für den deutschen Geist fördernd erkannt, und in der Praxis der Politik des Dritten Reiches spielt seine Pflege eine bedeutende Rolle. Welches gemeinsame Erlebnis aber kann erhebender sein, kann läuternder wirken, nachhaltiger die Gemüter erfassen und zum Guten führen als eine Feststunde, in der Geister wie Bach, Beethoven, Schubert, Brahms oder Bruckner das Wort haben!

Eine Pflicht, Konzerte zu besuchen, besteht nicht. Wer nur hinkäme, um einer solchen zu genügen, der soll lieber draußen bleiben. Aber jetzt in der Zeit geistiger Not, in der die Kunst in Hitler einen Anwalt gefunden hat, der ihre Reinerhaltung fordert mit einem Feuereifer, wie es nie ein Staatsmann vor ihm getan hat, in dieser Zeit sich zur Kunst bekennen, ihr Verkümmern abwenden zu helfen, das ist etwas, das noch mehr beglückt und mehr ehrt als nur die Pflichterfüllung es tut.

Das Bedürfnis nach guter Musik ist heute noch genau so stark wie es immer gewesen ist. Sobald der Gedanke erst einmal durchgedrungen ist, daß der Besuch eines Konzertes im Sinne des Führers auch etwas ist, womit man sein Gefühl für das Wohl des Gemeinwesens erkennen läßt, werden sich wieder wie früher in einer Zeit, die es darin besser hatte als die heutige, viele zusammenfinden, um gemeinsam das Glück zu genießen, das demjenigen gegönnt ist, der mit der Freude am Aufnehmen edler Kunstleistungen das Gefühl verbinden wenig Allermodernstes geboten würde, zu kann, die Pflege der deutschen Kultur nach seinen Kräften gefördert zu haben.

(»Der Volksfreund« 3. 10. 33)

MUSIK UND VOLKSTUM

Von WILHELM JENSEN

Überblicken wir einmal von höherer, philosophischer Warte die heutige Lage der Musik, so können wir nur die betrübenden Fest-

stellungen wiederholen, die E. Krieck in seinem Vortrag über »Die erzieherische Funktion der Musik« in Darmstadt im Jahre 1927 aussprach. Durch den Rationalismus des 18. Jahrhunderts, der sich durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch noch steigerte, ist ein einseitiger Intellektualismus herangezüchtet worden, der die musikalischen Kräfte im Menschen lahmlegte. Volk und Musik sind nicht mehr eins wie im Mittelalter, sondern gehen getrennte Wege. Die Musik hat sich aus ihrer Bindung an das Volk gelöst und wird zunehmend ein Privileg einzelner Begabter. Sie hat dabei allerdings einen großartigen Aufstieg erlebt, aber auf Kosten ihrer Fühlung mit der Volksseele. Das Singen des Volkes verstummte unter dem Lärm der Maschine und fristet nur noch auf dem Lande hier und da ein kümmerliches Dasein.

Ansätze zu einer neuen Bindung von Volk und Musik wurden schon von den Romantikern, dann auch von der Liedertafelbewegung gemacht. Auch Richard Wagner dachte sich die Aufführung seiner Musikdramen in Bayreuth als große Volksfeste. Die Wirklichkeit machte dann aber gewaltige Abstriche an Wagners Plänen. Die Musik wurde industrialisiert wie so vieles im 19. Jahrhundert. Sie wurde zum Betrieb, zur Ware, mit der vor allem der jüdische Agent Geschäfte machte. »Trotzdem«, so sagt Krieck, »die Musik im Verlauf des 19. Jahrhunderts reichlich Stätten der Pflege, der Auswirkung und Schulung gefunden hat, stand sie doch abseits vom Leben als ein zweites, fremdes, nicht aber hat sie das Leben wirklich durchdrungen. Erst mit der Reaktion gegen die Vorherrschaft des Intellektualismus im 20. Jahrhundert ist mit dem Einbruch einer stärkeren irrationalen Strömung die Musik zu einer Lebensmacht geworden, in der Jugendbewegung.«

In dieser Jugendbewegung, die aus dem Wandervogel hervorgegangen ist, haben wir in der Tat einen neuen und hoffnungsvollen Beginn vor uns, eine wirkliche Durchdringung von Musik und Volkheit, wie wir sie für die deutsche Zukunft brauchen. Sie hat uns vor allem die Wiedergeburt des Volksliedes gebracht und damit den Grundstein zu einer Erneuerung der deutschen Musik aus dem Geiste der Volkheit gelegt. Sie hat unsere Schulmusik von Grund aus umgestaltet. Dafür mögen ihr manche doktrinär einseitige Bestrebungen, wie etwa die Ablehnung des 19. Jahrhunderts in Bausch und Bogen, der romantischen Musik und die krampfhafte Betonung nur der alten Musik, nachgesehen sein. Jugend hat das Recht zur Einseitigkeit, denn diese kann Kraft bedeuten.

Die völkische Instinktlosigkeit ihrer Führer ließ es aber zu, daß man sich den volksfremden Elementen der musikalischen Moderne annäherte, daß man deutschen Jungen und Mädeln exotische Produkte artfremden Empfindens wie den »Jasager« und Hindemiths pseudokindliche Schuloper »Wir bauen eine Stadt« zumutete, in der ganz offen ausgesprochenen Absicht, die deutsche Jugend in die Tonsprache unserer Zeit einzuführen. K. Häfeker weist mit Recht auf die Führerpersönlichkeit W. Hensels hin, der »von ganz starkem Wollen und unbeirrbarer Zielsicherheit, aber ohne die Betriebsamkeit und Reklametüchtigkeit Jödes seinen Weg geht. Hensel ist Künstler, ist Komponist von ganz starkem, eigenartigen Können, aber er ist in seinem Schaffen und Wirken kein Konjunkturpolitiker.«

Die alte Musik kann uns Vorbild sein in ihrer geistigen Haltung, aber sie kann nicht Ausdruck unseres heutigen Lebensgefühls sein, da sie aus einem ganz anderen Lebensgefühl hervorgegangen ist. Wir hören und musizieren sie mit jener ehrfurchtsvollen Andacht, mit der wir auch sonst den großen Schöpfungen unserer alten Kunst gegenübertreten. Aber der Pulsschlag unserer bewegten Zeit klopft naturgemäß nicht in ihr. Es bleibt allemal ein gewisser innerer Abstand zwischen uns und der alten Musik, den auch der hingebendste Dienst am Werke nicht zu überbrücken vermag.

Ich finde dieses neue Lebensgefühl ebensowenig in der blutleeren konstruierten Musik der Moderne Schönbergischer Richtung, der auch Hindemith so tief verpflichtet ist. Betriebsam und geschäftig macht er jede Modeströmung mit und schreitet von Wagner zu Schönberg, von Bach zu Händel, von der alten Musik zum Jazz, zum Film, zum Volkslied, zur Laienmusik, und wer weiß was noch. Kurz, Hindemith ist überall zu Hause, nur nicht in der deutschen Volksseele. Als Führer zu der von uns ersehnten neuen deutschen Musik aus Hitlers Geist kommt er nicht in Frage.

*

Die deutsche Musik ist trotz aller fremden Einflüsse in ihrem Grunde eine Kunst der nordischen Rasse. Davon zeugt vor allem die starke Neigung zum Symbolhaften, die manchmal zur Geheimniskrämerei ausartet. Deutsche Musik ist nie ein bloßes Spiel mit Tönen,

sondern immer Ausdruck eines hinter den Tönen stehenden eigentlich Gemeinten. Das ist die vielberufene Dunkelheit deutscher Musik, die vom Nichtdeutschen gern als Verworrenheit, als »Geist der Schwere« abgelehnt wird, weil man sie nicht versteht. Busoni spottete über den Begriff der musikalischen Tiefe bei den Deutschen, weil er aus seinem Volkstum heraus einfach nicht imstande war, die nordische Musikauffassung zu begreifen. Wesentlich ist ferner der deutschen Musik ihre tiefe Verbundenheit mit dem Göttlichen, mit der Natur, und schließlich ihr Eingebettetsein in das deutsche Volksleben.

Die Fülle der Ideen führt bei Meistern wie Schubert und Bruckner vielfach zu einer mächtigen Ausweitung der Form, welche die äußere Symmetrie beeinträchtigt. Hiergegen zeugt die Musik Bachs von einem geradezu wunderbaren Formensinn des Meisters. Da ist keine Note, die nicht an ihrem Platze wäre, die nicht sinnvoll dem Organismus des ganzen Werkes sich einfügte. So entsteht ein musikalischer Kosmos, der den Eindurck einer unendlichen Harmonie erweckt. Bei Bach tritt auch ein anderer wichtiger Wesenszug nordisch-deutscher Musik zutage, eine gewisse Keuschheit und Verhaltenheit im Ausdruck. Er scheut sich gleichsam, seine Seele nackt zu zeigen, ein Zug, den er mit Brahms teilt. Die gleiche seelische Zartheit wohnt auch vielen deutschen Volksgliedern inne. In Bachs Kunst sind wie in einem Brennpunkt alle Wesenszüge der deutschen Musik gesammelt. Seine Musik stellt vielleicht die reinste Ausprägung nordischen Musikgeistes dar, die wir besitzen. Darum wird er auch einer der großen Führer in die deutsche Zukunft bleiben, ein Erzieher zu deutscher Art und Kunst. Es würde den Rahmen eines Aufsatzes überschreiten, wenn nun sämtliche Groß- und Kleinmeister deutscher Musik auf ihre Volkverbundenheit hin hier durchgegangen würden. Bei jedem von ihnen finden sich wieder andere Züge, die wir als spezifisch deutsch empfinden. In ihrer Gesamtheit zeigen sie die unendliche Mannigfaltigkeit deutschen Künstlertums. Dieses vermag die größten Gegensätze in sich aufzunehmen.

Man kann das am besten feststellen, wenn man etwa Werke des gleichen Stils von besonders ausgeprägter völkischer Eigenart miteinander vergleicht. Man denke etwa an die nationale italienische oder französische Oper und stelle daneben Opern von Mozart oder Gluck oder man vergleiche aus neuerer Zeit Wagner mit Verdi, beide ausgeprägt nationale Komponisten. Man forsche nach, was haben die Italiener, die Franzosen aus der Oper gemacht, und was ist bei den Deutschen daraus geworden?

Man braucht aber gar nicht so weit zu gehen. Der nationale Unterschied zeigt sich ebenso in den Volksliedern, ganz besonders in der rhythmischen Gestaltung. Wer ein deutsches Volkslied in sich aufgenommen hat und es aus vollem Herzen mitsingt, der hat ein Stück deutschen Menschentums erlebt. Das Volkslied ist Gemeinschaftslied, auch wo es in der Ichform singt. Es will in Gemeinschaft gesungen werden, und wo es gesungen wird, da bildet es Gemeinschaft.

(»V. B.« 12. 10. 33)

WAS IST UNS WEBER?

Von HANS PFITZNER

Der im Benno-Filser-Verlag (Augsburg) erschienenen Schrift »Was ist uns Weber?« von Hans Pfitzner, entnehmen wir folgenden Abschnitt:

Als im Jahre 1844 Richard Wagner sich dafür bemühte, die sterblichen Überreste Carl Maria von Webers von London nach Dresden überführen zu lassen, und seinen Chef, den Intendanten des Dresdener Hoftheaters, Freiherrn von Lüttichau, für diese Idee zu gewinnen, und seine Genehmigung hierfür einzuholen suchte, antwortete ihm dieser, er solle doch dergleichen bleiben lassen, dazu liege keine Notwendigkeit vor, da müßte man ja auch die Gebeine von Morlacchi kommen lassen. — Wer war Morlacchi? — Wer C. M. von Weber war, wissen wir alle und jeder Mensch der Erde seit hundert Jahren, welcher weiß, was Musik ist, weiß auch, wer Weber ist. — Nun, Morlacchi war ganz dasselbe wie Weber. — Er war viel mehr, war zu Lebzeiten Webers dessen bevorzugter Kollege am Hoftheater zu Dresden, nämlich Kapellmeister der italienischen Oper. Weber war bloß Kapellmeister der deutschen Oper in Dresden, die er erst ins Leben gerufen hatte. Jedenfalls für Herrn von Lüttichau war das Weber, sogar noch achtzehn Jahre nach seinem Tode, wo sich doch sein Ruhm konsolidiert hatte und alle Welt erfüllte. Was aber war Weber für Richard Wagner? Dies sagen einige Worte aus seiner Grabrede: »Lieben kann dich nur der Deutsche: Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!«

Wie jener Intendant dachte und fühlte, denkt

und fühlt heute noch die — vielleicht größere — Hälfte aller Deutschen. Wie Richard Wagner die andere Hälfte. Diese beiden Anschauungen stehen sich immer noch wie einst unvermittelt gegenüber. Inzwischen aber hat die Zeit auch mitgesprochen. Und wenn hundertjährige Lebenskraft von Kunstwerken und hundertjähriger Ruhm etwas zu bedeuten haben, so hätten die Worte Wagners das Rechte getroffen. Doch da von Recht und Unrecht im eigentlichen Sinn nicht die Rede sein kann sagen wir: die Zeit deckt auf, daß in Weber etwas ist und war, was jene nie sehen können, — was für sie eben nicht da ist —, was aber bleibt, also ewig ist.

Was ist es, was die einen haben und die anderen nicht? Ist es das Musikalische, Fachmännische? Also etwas rein Intellektuelles? Ist es etwas rein Nottonales? Ich glaube, eines ohne das andere reicht nicht aus. Gerade die eigentlich Intellektuellen haben an dem Freischütz-Ereignis nicht teilgenommen; es blieb ihnen fremd. Und andererseits die Nationalfühlenden haben oft für ihren eigenen Geist auf anderem Gebiete keinen Sinn. Wie fern stand Bismarck z. B. Wagner, wo man hätte denken sollen, daß die beiden, Arm in Arm, ihr Jahrhundert in die Schranken gefordert haben würden. Er sah gar nicht nach ihm hin. Aber auch die Addition dieser beiden Begriffe genügt mir nicht. Es muß etwas Drittes hinzukommen. Ich nenne es am besten und umfassendsten: die Liebe.

Hier bitte ich, mich nicht mißzuverstehen: dieses Wort könnte leicht klingen wie eine Entschuldigung, etwa, als ob die Liebe zum eigenen Volke die Schwachheit eines bodenständigen Werkes zudecken solle zu ungunsten eines starken welschen. Eine solche Art Liebe würde weit ab führen von der Erkenntnis eines jeden Wertes auf künstlerischem Gebiet. Ich muß hier darauf rechnen, mit dem Gefühl verstanden zu werden, und zwar mit einem bestimmten Gefühl, welches vielleicht schwer zu finden ist in einem Lande und in einer Zeit, wo Nationalgefühl beständig mit Politik verwechselt wird. Ich meine das: Es gibt ein tiefes, beseeligendes Zugehörigkeitsgefühl zum eigenen Lande und Volke, ein Heimatsgefühl über Zeit und Raum, welches eine durchaus metaphysische Angelegenheit ist. Es ist das, was Wagner hatte und Lüttichau nicht. Die Kunst nun als ein gleichsam zweites Leben in höherer Etage hat die Fähigkeit, das Leben eines Volkes widerzuspiegeln, und der Musik, als der mit dem geheimnisvollsten Material arbeitenden Kunst ist es überdies vorbehalten, das An-sich eines Volkes auszusprechen, wie sie — nach Schopenhauer — das An-sich der Welt austönt. Kommt jetzt ein dazu Auserwählter, der das Wesen seines Volkes gleichsam wie einen Laut aus dem Jenseits, mit den Mitteln seiner ardischen Kunst auf diese Welt projiziert, so werden alle die, die jenes Zugehörigkeitsgefühl als Liebe, als Vaterlandsliebe in sich tragen, sozusagen in Bereitschaft sein, seine Sprache gleich zu verstehen, werden ihr eigenes Wesen erkennen, gleichsam wiedererkennen, was einem ganz eigentümlichen Entzücken gleichkommt. — Wie die anderen, die jenes Gefühl nicht kennen, verständnislos dem gegenüberstehen und eine ganz andere Art von Beurteilung anwenden; denn weder durch Studium noch Bildung, noch durch Gelehrsamkeit und anderweitige Genialität ist dieses Verständnis zu erlangen.

(»Der Deutsche« 22. 10. 33)

VOLK UND MUSIK FORDERN VOLKSMUSIK

Von GERHARD SCHULTZE

Ministerpräsident Goering stellte als Ziel der Kultur in seiner großen programmatischen Landtagsrede eine »durchgreifende geistige Erneuerung aller deutschen Menschen. Dieses Ziel wird erreicht sein, wenn das ganze Volk im einheitlichen Staate einheitlich lebt und schafft.« Innerhalb jeder Kultur nehmen die Künste einen besonderen und hervorragenden Raum ein, und unter den Künsten wiederum steht Musik mit an erster Stelle. Der nationalsozialistische Staat wird daher die Musik, genau so wie die anderen Künste, im Geiste des echten deutschen Idealismus fördern.

Aus der Mitte des deutschen Volkes sind einige der Größten im Reiche der Musik hervorgegangen, wie Bach, Beethoven und Richard Wagner, deren geniale Werke den Ruf Deutschlands als Musikland in der ganzen Welt begründet und gefestigt haben. Unzählige Komponisten und ausübende Künstler haben in Vergangenheit und Gegenwart diesen größten Vorbildern nachgeeifert. Ungeheure Kulturwerte wurden geschaffen. Und trotzdem kamen sie dem Volke in seiner Gesamtheit nicht zugute.

Der Gründe waren viele.

Zunächst bemächtigte sich ein undeutscher Geschäftsgeist des deutschen Musikbetriebes und benutzte ihn dazu, um Geschäfte zu

machen, um gleichmäßig Musikerschaft und Hörer auszunutzen. Es gelang einer Clique artfremder Salonästheten, ungeheuren Einfluß auf Kritik, Stellenbesetzung und Musikerziehung zu gewinnen. So konnte es nicht ausbleiben, daß der Musikgeschmack des Volkes weitgehend durch jüdischen Geist beeinflußt wurde. Besonders in den Großstädten und vor allem in Berlin machte sich dieser Einfluß geltend. Für jüdische Künstler wurde die Reklametrommel geschlagen. Sie alleine wurden als »genial« angesehen. Natürlich wurden sie in Oper, Operette und Rundfunk bevorzugt. Die Kritik der Asphaltpresse überschlug sich geradezu in Lobeshymnen, wenn einer ihrer Leute Kunst produzierte. Beharrlich schwieg man die anderen tot. Man ließ sie unter den Tisch fallen, machte sie lächerlich. So versuchte man die große Masse zu täuschen, die lange genug allzu gutwillig den Kunstschwindel ernst nahm. Artistik wurde im Konzertsaal für Kunst angesehen, und das Ekelhafte und Unmoralische wurden auf der Opernbühne als »völkerbefreiende Tat« gefeiert.

Noch schlimmer sah es auf dem Gebiete der Operetten- und Unterhaltungsmusik aus. Hier war Kitsch Trumpf. Es wimmelte auf der Operettenbühne nur so von Grafen und Millionärstöchtern. Die Musik triefte geradezu von Schmalz. Geschickt waren überall Zoten und Gemeinheiten eingestreut. Durch äußeren Glanz und große Aufmachung versuchte man die große Masse zu fangen. Und sie fiel auf das Blendwerk rein. Sie hatte ja kaum einen, der ihr zur Seite stand, der sie vor Kitsch, vor Schund warnte. So zahlte sie treu und brav ihre Eintrittsgelder und ließ sich dafür ihren Geschmack verderben. Dadurch ging dem Volke vielfach der Sinn für die höhere Kunst verloren. Es war unfähig, sich zu einem wirklichen Kunstgenuß aufzuraffen. Es war so viel einfacher, sich von einer nichtssagenden Musik einlullen oder von einer raffiniert frechen Jazzmusik aufpeitschen zu lassen.

So hielt man weiteste Kreise von Konzert und Oper fern.

Und während der damals herrschende artfremde Kunstklüngel auf der einen Seite seine nicht immer ganz sauberen Kunstgeschäfte machte, spielte man sich in der Oper und in den Konzertsälen als geistige Elite des deutschen Volkes auf. Ganz vorzüglich verstand man so das Volk zu betrügen, durch Surrogate hinzuhalten und durch Rauschgifte zu betäuben. So lange, bis eben die nationalsozialistische Revolution auch hier mit den Kunstschiebern aufräumte, und bis das Volk unter neuer Führung endlich auch hier klar zu sehen beginnt. *In der kurzen Zeit ihrer bisherigen Herrschaft hat die nationalsozialistische Regierung Außerordentliches geleistet.* Sie hat sich nicht darauf beschränkt, etwa nur auf die Arbeitsbeschaffung oder auf wichtige außen- und innenpolitische Ziele hinzuarbeiten.

Nein, darüber hinaus greift sie umfassend, gründlich und zielbewußt in das gesamte Kulturleben der Nation ein. Sie führt und organisiert.

Auch im Musikleben macht sich der nationalsozialistische Geist bemerkbar: Die Musikerschaft ist im ständigen Aufbau des neuen Deutschland eingeordnet, ein Schutzgesetz ist für die Musikschaffenden erlassen worden und unter den Schmarotzern und Volksbetrügern in Funk, Presse und Theater ist gründlichst aufgeräumt worden. Jetzt, nachdem die Atmosphäre bereinigt ist, gilt es, den Sinn des Volkes für die schönen Taten der Kunst empfänglich zu machen. Bayreuth soll uns da ein Vorbild sein, wo sich das ganze deutsche Volk zusammenfindet, um in Gemeinschaft die genialen Werke Richard Wagners auf sich einwirken zu lassen.

Grundlage jeder echten großen Musik ist die Volksmusik. Aus ihr entspringt sie und aus ihr schöpft sie immer wieder neue Kräfte. Daher ist es nötig, daß die Volksmusik, vor allem das deutsche Volkslied, weitgehend gepflegt wird. Die Hausmusik muß wieder zur Blüte kommen. Allen Volksschichten, auch den weniger Bemittelten, muß der Besuch der Oper und Konzert möglich gemacht werden. Nicht jeder wird gleichmäßig Verständnis und Liebe zur Kunstmusik aufbringen. Aber gleichmäßig — über alle Stände hinweg — sind die wirklichen Kunstfreunde und Musikliebhaber verteilt. Oft hat der einfache Arbeiter mehr Musikverständnis als der elegante Snob, der nur aus gesellschaftlicher Rücksichtnahme und »weil man dagewesen sein muß« Konzert und Oper besucht. Jenen Volksgenossen, die Liebe und Verehrung für die Musik aufzubringen vermögen — seien sie noch so arm —, muß der Besuch von Konzert und Oper ermöglicht werden.

Schon hat man den Beginn dazu gemacht. Deutsche Jugend hat man nach Bayreuth geladen, wo sie zusammen mit dem Volkskanzler Adolf Hitler an den Bayreuther Festspielen teilnahm.

Marschmusik bringt jede Truppe leichter über

die Schwierigkeiten und Anstrengungen eines Marsches hinweg. So tragen wir auch unser Leben leichter, wenn uns Musik das Leben verschönt, und uns aus dem Gleichmaß schwieriger Alltagsarbeit zum Feiertag hinausführt. Und noch eins müssen wir bedenken, wenn wir Volk und Musik in Beziehung zueinander bringen. Musik eint und bindet die Hörer, die im gleichen Geiste zusammenkommen. Wir alle sind Zeuge davon, wie oftmals beim gemeinsam gesungenen Liede urplötzlich das Gemeinschaftsgefühl erstarkte, daß wir uns alle Brüder und Schwestern fühlten.

(»Der Deutsche« 22. 10. 33)

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Der Komponist *Alfred Irmler*, erster Kapellmeister am Meininger Landestheater, arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper nach einem Andersenschen Märchen »Die Nachtigall«. Seine Oper »Scherz, List und Rache«, nach Goethes gleichnamigem Werk komponiert, wurde vom Berliner Rundfunk zur Uraufführung angenommen.

Mascagni kündigt die Vollendung einer neuen Oper »Nero« an; dem Libretto liegen geschichtliche Ereignisse der römischen Kaiserzeit zugrunde.

Nach dem Buche des Dichters *Delteil* hat der französische Komponist *Maurice Ravel* ein Musikdrama geschrieben, in dessen Mittelpunkt die Jungfrau von Orleans steht. In der kommenden Spielzeit wird das Werk an der Großen Oper in Paris als Uraufführung in Szene gesetzt.

Paul Winter, ein Meisterschüler Hans Pfitzners, hat eine Märchenoper »Falada« vollendet.

*

Nach der außerordentlich erfolgreichen Uraufführung der neuesten Oper von *Ludwig Roselius*, *»Godiva«*, in Nürnberg, findet in Bremen am 3. Dezember d. J. die norddeutsche Erstaufführung statt.

Max von Schillings' »Pfeifertag« erlebte in Duisburg eine glänzende Erstaufführung, die starken Nachhall bei Presse und Publikum fand. Seine Oper *»Moloch«* gelangt in der zweiten Hälfte der Spielzeit in der Städtischen Oper Berlin zur Erstaufführung.

Die nächsten Erstaufführungen der Oper *»Der Freikorporal«* von *Georg Vollerthun* findet in Danzig am 25. Dezember statt.

Die Stätdische Oper Berlin hat das Werk bereits in der zweiten Spielzeit in ihrem ständigen Programm.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Im Laufe dieser Spielzeit bringt die Staatsoper eine völlige Neubearbeitung der Oper *»Wilhelm Tell«* von *Rossini*. Diese Neufassung des Werkes für die deutschen Bühnen ist textlich von Dr. *Julius Kapp*, musikalisch von Staatskapellmeister *Robert Heger* geschaffen worden. Die Neubearbeitung folgt dem Original mit starken Strichen, Umstellungen und einer völligen Textrevision bis zur Rütli-Szene. Der Schluß, etwa ein Drittel der ganzen Oper, wurde neu gestaltet, wobei sich der Text nach Möglichkeit an Schiller anlehnt. Die Musik dieses neuen Teiles ist bisher immer gestrichenen Teilen der Rossinischen Tell-Musik, ferner den besten Stücken aus Rossinis »Tangred«, »Moses«, »Othello«, »Zelmira« entnommen worden. Das Werk klingt in einem Freiheitshymnus aus.

LEIPZIG: Der Operndirektor *Hans Schüler* hat die Oper *»Die Verdammten«* von *Adolf Vogl*, dem Komponisten der vielfach gespielten Oper »Maja« und der Schauspielmusik zu *Dietrich Eckarts* »Lorenzaccio«, für das Leipziger Neue Theater zur alleinigen Uraufführung angenommen.

MÜNCHEN: Die Staatsoper bringt nur eine einzige Uraufführung, und zwar die Oper »Lucedia« des italienischen Komponisten *Vittorio Giannini*, eines Bruders der berühmten Sängerin Dusolina Giannini. Sie wird in dieser Uraufführung selbst als Gast die Hauptrolle spielen.

Am 24. November findet die Erstaufführung der letzten Oper von *Richard Strauß*, »Arabella«, statt.

STUTTGART: Die Staatsoper bereitete als erste Opern-Uraufführung der neuen Spielzeit die Oper »Michael Kohlhaas« von *Paul von Klenau* (Text nach der Novelle von Kleist vom Komponisten) vor.

WUPPERTAL-BARMEN: Intendant *Paul Smolny* hat für das Stadttheater die Oper »Donna Diana« von E. N. v. Reznicek, neuer Text von Dr. *Julius Kapp*, zur alleinigen Uraufführung für Mitte November erworben.

*

Die »Deutsche Musikbühne«, Reichswanderoper (künstlerische Gesamtleitung: Heinrich XLV. Erbprinz Reuß), hat in einer elfwöchigen Probenzeit auf Burg Lauenstein/Ofr. ihre Einstudierungen von »Die lustigen Weiber von Windsor« von O. Nicolai, »Zar und Zimmermann« von A. Lortzing und »Der Freischütz« von C. M. v. Weber beendet.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Neue Kadenzen zu den Klavierkonzerten von Mozart (c-moll und d-moll) hat *Rudolf Maria Breithaupt* komponiert. Die interessanten und stilgemäßen Schöpfungen sind *Paul Graener gewidmet* und soeben in der Colletion Litolff erschienen.

Das einzige, von *Wilhelm Friedemann Bach* bekannte Originalwerk für zwei Klaviere, ein »Concerto in F a duoi Cambali concertati«, das *Brahms* seinerzeit ausgegraben und im Verlage J. Rieter-Biedermann veröffentlicht hatte, liegt nunmehr in einer Neuausgabe vor.

Johann Ludwigs Bachs Weihnachtsmotette »Uns ist ein Kind geboren« kommt unter der Leitung *Bruno Stürmers* mit dem Düsseldorfer Lehrergesangverein zur Aufführung. Es handelt sich um ein Werk des hervorragendsten Vertreters des Meininger Zweiges der Bach-Familie.

Johann Sebastian Bachs Gamben-Sonaten erschienen soeben in einer kritischen Neuausgabe von *Rolf van Leyden*.

Ein unbekanntes Werk für Viola da gamba und Baß (Cembalo) von *Carl Philipp Emanuel Bach*, eine sehr schöne D-dur-Sonate, hat nunmehr *Rolf van Leyden* der Öffentlichkeit in einer praktischen Ausgabe, die auch eine Ersatzstimme für Violoncello enthält, zugängig gemacht.

Dora Giesenregen, die Soloharfenistin der Hamburger Philharmonie, bringt demnächst in einem Sinfoniekonzert des Norddeutschen Rundfunks ein neues *Harfenkonzert von Dittersdorf* zur Uraufführung. Mit diesem Stück erhält die Konzertliteratur zum erstenmal ein klassisches Solokonzert für Harfe.

Von *Paul Gläser*, dem Komponisten des Oratoriums »Jesus«, liegt aus dem Hochburg-Verlag

Dresden ein neues größeres Werk im Klavierauszug vor: *Es ist vollbracht!* Oratorium über Jesu Tod und Auferstehung für Sopran-, Alt-, Baritonsolo, gem. Chor, kleines Orchester und Orgel. Den Text schrieb *Paul Schöne*, Dresden.

Friedrich Karl Grimm hat eine Sonate für Horn und Klavier, sowie ein Streichquartett in E-dur vollendet, die beide im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen.

Richard Greß hat zur Einweihung des umgebauten Theaters der Stadt Münster (Westf.) eine »Vaterländische Festmusik« für großes Orchester geschrieben, die er am Dirigentenpult zur Uraufführung gebracht hat. Andere größere Werke sind von ihm in diesem Winter in Berlin, Frankfurt, Stuttgart und Pforzheim zur Aufführung vorgesehen.

Ein einsätziges Klavierkonzert mit kleinem Orchester liegt von *Hans Hermann* vor.

Von *Richard Kursch* gelangte kürzlich im Ostmarken-Rundfunk eine *Duo-Sonate für zwei Klaviere in fis-moll* zur Erstaufführung, die der Komponist gemeinschaftlich mit der Danziger Pianistin *Cilly Konopatzki* zu Gehör brachte.

»Corydon«-Gesänge in Einzelausgaben. Hans Joachim Mosers Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im Barock, die unter dem Haupttitel »Corydon« kürzlich bei Litolff erschienen ist, hat mit Recht Aufsehen hervorgerufen, zumal die im 2. Band gebotene Werksammlung, in der nicht weniger als 38 der reizvollsten und originellsten, bisher unbekannten Vokalwerke der Barockzeit enthalten sind. Um diesen Schatz dem praktischen Gebrauch in Haus und Konzert leichter zu erschließen, hat der Verlag mit der Herausgabe von Einzelstücken in Stimmenpartituren begonnen. Sie sind von Moser und *Max Seiffert* bearbeitet. Zehn Nummern, für solistische und chorische Ausführung gleicherweise geeignet, liegen bereits vor.

Nach Nietzsches »Der Einsame« hat *Hans Klaus Langer* ein abendfüllendes Oratorium vollendet.

Karl Meister hat zu *Hornbachs* vaterländischem Weihespiel »Es war der Weg zum Drit-

ten Reich« Bühnenmusik geschrieben. Die Uraufführung steht für Mitte November bevor.
Sechs neue Trios von Ignaz Pleyel, dem Zeitgenossen und Londoner Rivalen Haydns, gibt Prof. Dr. *Wilhelm Altmann* nach der Pariser Originalausgabe erstmalig heraus. Das erste Heft ist soeben in der Collection Litolff erschienen.
Hans Schindler hat eine »Deutsche Volkslieder-Suite« für Chor und Streichorchester beendet, deren Uraufführung im Münchener Sender erfolgt.
Thuilles »Romantische Ouvertüre« brachten im September unter anderem die Mirag und der Ostmarken-Rundfunk.
Von *Werner Trenkner* liegt jetzt in der Komposition abgeschlossen ein Streichquartett in f-moll vor.

*

»*Vom Singen zum Klavierspielen*« betitelt sich ein ganz neuartiges und methodisch einzig dastehendes Schulwerk, das von *Richard Junker*, einem der erfolgreichsten Tonwortlehrer und Leiter eines musikerzieherischen Lehrgangs am Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin, in Verbindung mit *Rudolf Maria Breithaupt*, dem bekannten Berliner Klavierpädagogen, verfaßt worden ist. Es baut sich auf den Grundsätzen und dem Tonwortsystem von *Carl Eitz* auf und gibt die musikalischen Gesamterziehung im Klavierunterricht völlig neue Blickpunkte.

*

Alfred Heuß' »*Beethoven*«, diese bedeutsame und in ihrer vergeistigten Betrachtungsweise einzig dastehende Charakteristik des Eroica-Schöpfers, die 1921 erstmalig erschien und schon damals in einer prophetischen Vorahnung des Volkskanzlers Adolf Hitler gipfelte, kommt soeben in einer Neuauflage bei Litolff heraus.

KONZERTE

AACHEN: *Siegmund v. Hausegger* wurde von Peter Raabe in Aachen eingeladen, am 8. Dezember ein städtisches Konzert zu leiten, in dem Dr. v. Hausegger seine Natursinfonie dirigieren wird.

BONN: Prof. *Joseph Pembaur* dirigierte in Bonn Beethoven, Gluck, Schumann und Wagner und erntete dafür wie für die beiden Legenden von Liszt begeisterten Beifall.

CHEMNITZ: *Hans Mikorey* vom Stadttheater wurde für diesen Herbst zur Leitung eines Orchesterkonzerts im Bayer. Rundfunk verpflichtet. Als Neuheit für München gelangt ein anderwärts bereits mit großem Erfolg aufgeführtes Klavierkonzert von *Franz Mikorey* mit *Ludwig Kusche* als Solist zur Aufführung.

HEIDELBERG: Im Winter 1933/34 werden seitens der Stadt und des Bach-Vereins fünf Orchesterkonzerte unter Leitung des städtischen Musikdirektors *Overhoff* und drei Chorkonzerte sowie vier Kammermusikkonzerte im Stadttheater veranstaltet werden.

LONDON: Der Generalmusikdirektor des Mitteldeutschen Rundfunk, *Hans Weisbach*, wurde eingeladen, die Aufführung der »Kunst der Fuge« von *Johann Sebastian Bach*, die er im vorigen Winter in London erstmalig dirigierte, Ende Januar 1934 mit dem hiesigen Sinfonie-Orchester zu wiederholen.

MÜNCHEN: Kapellmeister Dr. *Hanns Rohr*, der von 1923 bis 1928 die »Chor- und Sinfonischen Konzerte der »Konzertgesellschaft« leitete, wird am 12. Dezember d. J. als Dirigent eines Sinfoniekonzertes, eingeladen von der »*Deutschen Bühne e. V.*« *München* (Theatergemeinde) erstmals wieder am Dirigentenpult seiner Vaterstadt stehen.

REMSCHEID: Infolge der Wiedereröffnung des Remscheider Schauspielhauses ist auch das vor einem Jahr abgebaute Städtische Orchester wieder in den Dienst der Stadt übernommen worden. In seiner verstärkten Form (durch Austausch mit dem Solinger Sinfonieorchester) wird es im kommenden Winter unter der Leitung von Felix Oberborbeck acht Abonnementskonzerte bestreiten. Drei Konzerte davon sind Chorkonzerte des Städtischen Singvereins. Als Gastdirigenten sind Hermann Abendroth (Köln) und *Karl Elmendorff* (Wiesbaden) verpflichtet.
An zeitgenössischen Werken werden in den Remscheider Konzerten zu Gehör kommen: F. Max Antons neues Chorwerk »Ekkhard« und H. Pfitzners »Von deutscher Seele«, an Orchesterwerken: Gottfried Müllers »Variationen über ein deutsches Volkslied«, Hermann Ungers »Türkisch-Armenische Suite«, Karl Ehrenbergs Lieder für Sopran und Orchester, Regers »Einsiedler« und »Vaterländische Ouvertüre«. Zum 70. Geburtstag von Richard Strauß wird ein Sinfoniekonzert dem Meister gewidmet sein. Im Rahmen der Kammermusikveranstaltungen kommen Otto Siegls »Verliebte Reime« für Chor und Holzbläser, Heinrich Lemachers Streichquartett b-moll und Hermann Schroeders Streichtrio e-moll zu Gehör.

SÄCKINGEN: Mit dem Männerchor des ABV. Säckingen brachte *Kurt Layher* in einem Konzert am 25. Oktober neue Werke von *W. v. Baußnern*, *Georg Nellius*, *Bruno Stürmer*, *Viktor Keldorfer* und *Hans Heinrichs* zur Erstaufführung; uraufgeführt wurde »Zwei Tode« (aus dem »heiligen Born« von *Wilhelm Raabe*), eine Schöpfung des einheimischen Komponisten *Joseph Stadler* für Männerchor a cappella. Der *Layhersche Privatchor* singt in seinem Anfang Dezember stattfindenden Konzert neben a-cappella-Werken des 16. und 17. Jahrhunderts eine Reihe von Schöpfungen zeitgenössischer Komponisten; vorgesehen ist ferner noch *Brahms* op. 17 (Frauenchor, zwei Hörner und Harfe). Leitung: *Kurt Layher.* Der evangelische Kirchenchor bringt am 10. November die »Kleine Lutherkantate« von *Franciscus Nagler* zur Erstaufführung. Solisten: *Maria Sutter* (Sopran), *Otto Krumbein* (Baß). Leitung *Kurt Layher.*

TAGESCHRONIK

Zu Ehren von *Richard Wetz* fanden Festaufführungen in seiner Vaterstadt Gleiwitz statt bei denen unter anderem die II. Sinfonie, die Kleist-Ouvertüre, das Violinkonzert und das Chorwerk »Gesang des Lebens« zur Aufführung kamen. Das Violinonzert spielte Professor *Reitz*, der es am 7. Oktober auch in Weimar herausbrachte. Weitere Aufführungen des Violinkonzertes mit Professor Reitz als Solisten und dem Berliner Kampfbund-Orchester sowie eine Aufführung in Aachen unter *Peter Raabe* stehen bevor.

Die Kammermusik-Vereinigung der Berliner Staatsoper, unter Leitung von Konzertmeister *Georg Kniestädt*, gibt in diesem Winter zwei Konzerte in der Singakademie. Der erste Abend, am Bußtag den 22. November, ist *Beethoven* gewidmet. Vortragsfolge: das selten gehörte Quintett für Klavier und vier Blasinstrumente, Sextett für zwei Waldhörner und Streichquartett und das berühmte Septett Pianist: *Hans-Martin Theopold.*

Ferdinand Pfohl vollendete am 12. Oktober sein 70. Lebensjahr. Er ist Sudetendeutscher (geboren zu Elbogen), studierte in Prag und Leipzig und betätigte sich schon in dieser Zeit als Musikkritiker, und 1891 übernahm er die musikalische Leitung des »Daheim«, 1892 trat er in die Redaktion der Hamburger Nachrichten ein. Seit 1908 ist er Mitdirektor des Vogtschen Konservatoriums in Hamburg. Als Musikschriftsteller und Komponist ist er weithin bekannt geworden. Als Musikkritiker gehört er seit langem zu den bedeutendsten Vertretern seines Faches. Wir wünschen dem aufrechten echtdeutschen Mann, dem das Eintreten für alles Deutsche von seiner um ihr Volkstum ringenden Heimat her zur selbstverständlichen Pflicht geworden, einen freudvollen Lebensabend.

Der erste Abend der Tanzbühne des Augsburger Stadttheaters in dieser Spielzeit, der ausschließlich Klassikern gewidmet war, brachte unter Leitung von Ballettmeister Cl. von Milloß und Kapellmeister *Otto Miehler* drei Erstaufführungen: »Die Geschöpfe des Prometheus«, von Beethoven, »Don Juan« von Gluck und »Karneval« von *Schumann*, instrumentiert von *Otto Singer.*

Nach dem Vorbild Leipzigs will jetzt auch der englische Rundfunk mit einer regelmäßigen Sendung des gesamten Bach-Kantaten beginnen. Die Sendung übernimmt die *British Broadcasting Corporation.*

Die Münchner Geigerin *Elisabeth Bischoff* wurde von Musikdirektor *Johannes Schüler* (Essen) eingeladen, ein Werk von *Rudi Stephan* und das A-dur-Konzert von Mozart mit Orchester zur Aufführung zu bringen.

In Braunschweig wurde mit Unterstützung der Nationalsozialistischen Kulturvereinigung und der »Deutschen Bühne« eine Niedersächsische Musikgesellschaft gegründet. Zum Führer wurde der Leiter der Musikabteilung des Niederdeutschen Rundfunks. Dr. *Fritz Pauli* in Hamburg, zum Sitz die Stadt Braunschweig gewählt.

In der Zeit vom 2. November bis 22. Dezember findet im Musikheim Frankfurt a. d. O. der 11. staatliche Lehrgang, veranstaltet vom Preußischen Kultusministerium, statt. Zum Thema dieses Lehrganges, der unter der Leitung von *Georg Götsch* steht, ist gewählt worden: *Grundkräfte deutscher Heimatbildung.* Zur Teilnahme sind Lehrer und Schulamtsbewerber aus ganz Preußen zugelassen. Die Bewerbungen sind dem zuständigen Schulrat und dem Musikheim einzureichen. Beurlaubungen mit Gehalt werden durch das Kultusministerium befürwortet, wenn sich keine besonderen Schwierigkeiten aus der Vertretung ergeben. Für Schulamtsbewerber mit Fortbildungszuschuß werden über den üblichen Fortbildungszuschuß hinaus Mittel zur Verfügung gestellt, damit die Unkosten des Lehrganges gedeckt werden. Der Tagessatz beträgt 2,85 Mark einschließlich Wohnung (Einzelzimmer und voller Verpflegung. Dazu kommt eine Einschreibegebühr von 3 Mark.

Karl Meister hat seinen fünf Orchesterliedern für mittlere Stimme nach Worten von Rilke einen Kreis »*Liebeslieder*« folgen lassen, für Sopran, Tenor und für beide. Der Text des Liederwerks ist gleichfalls von Rilke und umfaßt zehn Gesänge.

Das Emil-Bohnke-Stipendium ist am 11. Oktober 1933 den Studierenden der Bratschenklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik: *Walter Müller, Louis Wolter, Hermann Repa, Carl Wentzel, Helmut Heckel* und *Karl Urhahne* verliehen worden.

Rückwirkend vom 1. Juli ab ist der außerordentliche Lehrer bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Prof. *Charles Bünte*, unter Berufung in das Beamtenverhältnis zum Professor an dieser Hochschule ernannt worden.

Die drei Meisterschulen für musikalische Komposition haben die Bestimmung, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur weiteren künstlerischen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Die drei Meisterschulen werden zur Zeit verwaltet von Professor Dr. *Georg Schumann*, Berlin-Lichterfelde, Bismarckstraße 8. Die Aufnahme findet zu Beginn eines jeden Semesters durch Professor Dr. *Schumann* statt. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das *Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.*

Anschließend an das vor kurzem nach Verhandlungen mit den zuständigen kirchlichen Stellen auf Veranlassung des Reichsbischofs *Müller* und des Berliner Kampfbundführers Staatskommissar *Hinkel* gegründete »Reichsamt für kirchliche Kunst«, das sich vorwiegend mit den bildenden Künsten befaßt, ist jetzt ein *Reichsamt für Kirchenmusik der Deutschen Evangelischen Kirche* ins Leben gerufen worden. Damit ist es gelungen, die vielfältigen musikalischen Strömungen zusammenzufassen und in die neue Kirche einzubauen. Das neue Reichsamt steht ebenfalls unter der Schirmherrschaft des Reichsbischofs *Ludwig Müller*. Den Ehrenvorsitz hat Professor D. Dr. *Karl Straube*, den Beirat bilden nachfolgende Persönlichkeiten: Prof. Dr. *Fritz Stein* (für den Reichsbund für evangelische Kirchenmusik und den Kampfbund), Bischof *Hossenfelder* (Reichsleiter der Glaubensbewegung der Deutschen Christen), Landeskirchenrat Dr. *Mahrenholz* (für den evangelischen Kirchengesangverein Deutschlands) Dir. *Themel* (für die Innere Mission), Ministerialrat *Dreßler-Andreß* (Leiter des Deutschen Rundfunks), Dr. *Jagow* (Stab des Reichsbischofs), Kirchenmusikdirektor *Arnold Dreyer* (für den Landesverband der Organisten Deutschlands), *Gerhard Schwarz* (Leiter der Evangelischen Schule für Volksmusik und der Berliner Kirchenmusikschule). Amts- und Geschäftsstelle: Evangelische Schule für Volksmusik, Spandau, Evangelisches Johannesstift.

Ein Arbeitskreis nationalsozialistischer Komponisten, dessen Sitz in Duisburg ist, hat sich gebildet. Zweck der Vereinigung ist, dem musikalisch Schaffenden der nationalsozialistischen Bewegung Veröffentlichung und Aufführung ihrer Werke zu verschaffen.

Das *Sächsische Sängerfest 1935* soll in Leipzig abgehalten werden. Man rechnet mit einer Teilnahme von 30 000 bis 40 000 Sängern.

Die Deutsche Musikgesellschaft, in der die Kenner und Liebhaber der Musikwissenschaft in Deutschland vereinigt sind, hat auf der diesjährigen Mitgliederversammlung in Leipzig ihre Neuordnung nach dem Führer- und Leistungsprinzip beschlossen und Professor *A. Schering* (Berlin) zum Vorsitzenden, Professor *W. Gurlitt* (Freyburg i. Br.) zum stellvertretenden Vorsitzenden, Professor *M. Schneider* (Halle) zum Schriftleiter der »Zeitschrift für Musikwissenschaft« bestellt. Eine Reihe weiterer Fachvertreter aus verschiedenen Teilen des Reiches wurde als Leiter musikwissenschaftlicher Fachschaften in das Direktorium berufen.

In Lübeck wurde in der Aula des früheren Lehrerseminars die neugegründete Lübecker Hochschule für Musik, der ein Staatskonservatorium, eine Musik- und eine Singschule angegliedert sind, feierlich eröffnet. — Namens des lübeckischen Senates sprach der Leiter der Kultusverwaltung, Senator *Burgstaller*. In längerer Rede setzte er sich dafür ein, daß die Musik, die nur mehr neben dem Leben einherging, wieder unmittelbarer Lebensausdruck, Lebensmacht und Lebensgut für die Gesamtheit werde. Es liege auf der Linie des nationalsozialistischen Aufbauwillens, durch eine folgerichtige und starke Musikpolitik in solchem Sinne zu wirken. — Generalmusikdirektor *Heinz Dressel*, der Leiter der Hochschule und des Staatskonservatoriums, gab sodann einen Überblick über die konkreten Aufgaben der neuen Musiklehrinstitute, die nicht nur für Lübeck, sondern für die ganze Nordmark und die angrenzenden Gebiete bei glücklicher Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung auf musikalischem Gebiet werden könnten und sollten. Es sei gelungen, einen Lehrkörper

zusammenzustellen, um den manches ältere Institut die Lübecker Hochschule beneiden werde. Für Aufnahme und Prüfung sind die Bedingungen der Lübecker Hochschule und des Staatskonservatoriums denen der Berliner Musikhochschule angeglichen, so daß das an der Lübecker Hochschule abgelegte Examen im ganzen Reiche gelten wird. — Die neuen Institute wurden, durch großzügige Unterstützung des Senats, geschaffen aus dem Bestreben heraus, die Musik zum Kulturgut aller Kreise der Bevölkerung zu machen. Die Musikerziehung der Jugend soll dadurch gefördert werden, daß die oberen Klassen sämtlicher Schulen regelmäßig an den Generalproben der geplanten Konzertabende teilnehmen. Durch planmäßige Organisierung des Wettstreits unter den Schulorchestern und -chören soll ein größeres musikverständiges Publikum herangezogen werden. — Musikalische Darbietungen, ausgeführt vom Kammerorchester des neuen Staatskonservatoriums u. a., umrahmten die Eröffnungsfeier.

Wiederentdeckung von Georges Bizets Frühwerken. In der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befinden sich eine Reihe bisher unveröffentlichter Manuskripte des Carmen-Komponisten *Bizet,* die sogar einem großen Teil der Musikwissenschaft nicht bekannt sind und die kürzlich der französische Musikwissenschaftler Jean Chantavoine der Vergessenheit entrissen hat. Es handelt sich um eine Reihe auch in musikalischer Beziehung bedeutender Jugendwerke. So wurde ein großer Konzertwalzer für Klavier, Opus 1, aus dem Jahre 1854, zwei Lieder ohne Worte, ein Nocturno, eine erste Ouvertüre und eine erste Sinfonie aus dem Jahre 1855 aufgefunden. Daran schließt sich eine einaktige komische Oper »Das Haus des Arztes« und ein Walzer mit Chören. Trotzdem Bizet selbst seinen großen Konzertwalzer als erstes Werk bezeichnet hat, ist eine Kantate »Die Rückkehr Virginiens« noch ein Jahr früher datiert. Das Interessanteste jedoch ist ein Manuskriptfund der im Jahre 1865 kurz nach dem Erfolg der »Perlenfischer« verfaßten Oper »Iwan, der Schreckliche«. Bizet schrieb diese Oper, die auch angenommen wurde, für das Lyrische Theater in Paris, zog sie aber selbst zurück und zerstörte sie ein paar Jahre später.

Der italienische Komponist Respighi wurde vom Berliner Philharmonischen Orchester zu einem Konzert am 1. November eingeladen. Das Programm enthielt nur Werke von *Respighi,* von denen die deutsche Erstaufführung des »Konzertes für Fünf« für Geige, Oboe, Trompete, Kontrabaß, Klavier mit Streichorchester besonders interessieren dürfte. Als Solist wirkte Prof. Enrico Meinardi mit.

Münchner Bruckner-Fest. Vom 23. bis 30. Oktober fand in München die große Bruckner-Feier statt.

Die *Wiener Philharmoniker* werden im kommenden Frühjahre in der Stärke von 80 Mann eine große Auslandstournee antreten, die sie durch die Schweiz, Frankreich, Belgien und die Niederlande sowie bis nach London führen wird.

Der *Kampfbund-Chor* ist vom Gau Berlin der *NSDAP.* übernommen worden. Er heißt jetzt *Chor des Gaukulturamtes Berlin.* Der Leiter ist nach wie vor Dr. *Max Burkhardt,* der auch als Musikfachberater in das Gaukulturamt berufen worden ist. Der Chor veranstaltet am Freitag, 20. Oktober, einen Volksliederabend der Ortsgruppe Hardenberg im Landwehroffizierskasino.

Das *Dresdener Streichquartett,* das bereits mehrfach in Finnland gespielt hat, wird in Helsingfors einen Kammermusikabend veranstalten.

Auf der Mitgliederversammlung der Neuen deutschen Bachgesellschaft wurde der Beschluß gefaßt, das nächste Bach-Fest in *Bremen,* das übernächste im Jahre 1935 in *Leipzig,* anläßlich der 250. Wiederkehr des Todestages des Thomaskantors, abzuhalten.

Die Stipendien aus der Fritz-Kreisler-Stiftung sind am 6. Oktober 1933 *Ingeborg v. Streletzky, Adolf Kagerer, Otto Schulze* und *Jürgen Ronis* verliehen worden.

PERSONALIEN

Hedwig Faßbaender (Violine) und Dr. *Hanns Rohr* (Klavier), das »Faßbaender-Rohr-Duo«, beginnen ihre Konzerttätigkeit 1933/34 als Mitwirkende des Nordischen »*Brahms-Festes*« der Stadt *Flensburg* am 8. Oktober.

Als Cellist des »*Faßbaender-Rohr-Trios*« wirkt 1933/34 mit der Konzertmeister des Bayrischen Staatsorchesters und Leiter der Meisterklassen an der Akademie der Tonkunst in München, Professor *Joseph Disclez,* welcher schon im Frühjahr d. J. die letzten Tourneen dieser berühmt gewordenen Vereinigung in Norddeutschland mitgemacht hatte.

Gieseking spielt für die Winterhilfe. Er wird seinen diesjährigen Berliner Klavierabend am 16. November im Bachsaal zum Besten der Winterhilfe geben. Das Programm bringt Werke von Bach: Partita, Schubert: Sonate

B-dur, Brahms: Intermezzi und die Bach-Variationen von Max Reger.

Georg Kniestädt, Konzertmeister der Berliner Staatsoper, ist eingeladen worden, das Violinkonzert von Ottorino Respighi, Concerto gregoriano, unter Leitung von Generalmusikdirektor *Erich Orthmann* in einem der dieswinterlichen Staatskonzerte in Danzig zu spielen.

*

Der *Hamburger Kapellmeister Hans Mayer* ist als 1. musikalischer Leiter an das Grenzlandtheater *Tilsit* verpflichtet worden.

*

Der Pianist Professor *Max Pauer*, der vor einiger Zeit aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung des Leipziger Konservatoriums für Musik zurücktrat, wurde als Leiter der Meisterklasse für Klavierspiel an die Städtische Hochschule für Musik in *Mannheim* verpflichtet.

*

Professor *Robert Reitz*, Konzertmeister der Weimarischen Staatskapelle, wurde vom Thüringischen Volksbildungsministerium zum Nachfolger von Professor Hans Bassermann als erster Violinlehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in *Weimar* ernannt.

KLEINER QUERSCHNITT

Arnold Schönberg hat sich am 15. Oktober nach *Amerika* begeben, wo er die ihm angetragene Meisterklasse für Komposition am Bostoner Konservatorium übernehmen wird.

*

Der Vorsitzende des Kantor- und Organistenvereins der Provinz Sachsen, Kantor *Siebenbrodt* aus Ammendorf, wurde vom Kirchensenat der preußischen Landeskirche wegen seiner großen Verdienste um die geistliche Musik zum *Kirchenmusikdirektor* ernannt.

*

Die Berliner Sopranistin der Deutschen Musikbühne, *Agnes v. Spetzler*, wurde für eine Reihe von Konzerten nach Italien, Mailand, Rom usw., verpflichtet.

*

Der Leiter der Konzertausbildungsklasse an der Musikakademie in Zürich, *Béla Szigeti*, ist für die »Scuola Superiore di Musica in Milano« als Maestro zur Leitung einer Meisterklasse für Violine berufen worden.

*

Bruno Walter dirigiert im November in New York die Erstaufführung der Vier kleinen Stücke für Orchester von *Franz Schreker*.

*

Winfried Wolf spielt in der kommenden Saison mit dem Philharmonischen Orchester (Dirigent *Reinhard Wolf*) zehn Klavierkonzerte in historischer Reihenfolge (von Haydn bis Strauß), beginnend am 18. November im Berliner Beethoven-Saal.

TODESNACHRICHTEN

Musiklehrer *Julius Göttert* ist jetzt im 86. Lebensjahre †.

*

Der früher in Frankfurt tätig gewesene Violinist *Anton Witek* ist vor wenigen Tagen ganz plötzlich in Boston †. Witek, am 7. Januar 1872 in Saaz (Böhmen) geboren, war von 1894 bis 1910 Konzertmeister beim Philharmonischen Orchester in Berlin, konzertierte hierauf in Amerika und kehrte sodann 1920 wieder nach Deutschland zurück. Von 1923 bis 1925 war er Konzertmeister des Frankfurter Sinfonie-Orchesters, 1924 bis 1925 auch Konzertmeister in Bayreuth. Mit Anton Witek verliert die Musikwelt einen bedeutenden Musiker von großem Können nicht nur als Ensembleführer, sondern auch als Solist, Kammermusiker und Pädagoge.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: H. Schreier, Berlin-Wilmersdorf

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DEUTSCHE WEIHNACHTSMUSIK – DIE GEBURT DES ERLÖSERS AUS DEM GEISTE DER MUSIK

VON

HANS JENKNER-BERLIN

Die Zeit hat ein neues Gesicht bekommen; und die Festzeit mit ihr. Wenn wir die Zeichen recht verstehen, so muß auf unsere ganze Art, die Kunst — *unsere* Kunst zu schauen, zu hören, zu vermitteln, zu üben: der Mut zum Wesentlichen, Reinen, Nicht-mehr-Verfälschten entscheidend einwirken. Schulungsarbeit ist das, Erzieherwerk; mit der Jugend heißt es beginnen, aber vor sich selbst nicht eigenliebedienerisch aufhören. Zwar kann das Wesentliche bis morgen unmöglich durchgekämpft sein; begonnen werden — heute noch. Weihnachtsbetrachtungen pflegen am stillen Herd in Winterszeit wohlaufgehoben zu sein. Aber sollte diese unsere Zeit nicht endlich über das Verharmlosen und Verniedlichen hinauskommen? Der Geist der Musik fordert unsere innere Schau, das tiefe Hineinhören. In allem müssen wir wesentlich werden. Volksbewußte Kulturarbeit im Geiste der Musik erzieht zur gesunden Ehrfurcht vor den Quellen, bildet den Sinn für das Wachstum organischer Formen, für ihre lebendige Mannigfaltigkeit und offenbart den Geist der Zeiten — klein oder bedeutend — in seinen kunstmäßigen Brechungen.

In der Wirklichkeit dürfte der Geist unserer Musik auch noch zu dieser Festzeit folgende Spiegelung erfahren: die hohe strenge Kunst zwingt ihre getreuen Gläubigen zu sich in die gewohnte Kirche, in den vertrauten Konzertsaal; der Rundfunk sendet Altes — und hoffentlich auch lebendiges Neues in die Sphäre, ohne damit die Atmosphäre des tiefen Hineinhörens miterschaffen zu können; die Musiklehrenden, denen die Sphäre noch das Brot gelassen hat, leiden unter dem Einstudieren von stilwidrigen Bearbeitungen wie Potpourris, Paraphrasen, Fantasien. Die Jugend aber und die erzieherisch verantwortliche Laienschaft treibt ihre Musikgepflogenheiten weiter, weil sie's nicht anders und nicht besser gewöhnt ist[1]) — arme volksgeborene, volksnahe — volksuntümliche musica sacra . . .

Es könnte anders um sie stehen und es muß anders werden mit ihr. Es gilt, den stumpfen gedankenlosen Widerstand folgerichtig zu überwinden. Der Geist der Musik macht lebendig; begehen wir doch wahr und wahrhaftig das Fest unserer Wiedergeburt —.

Vielfältig können wir die innere Schau fruchtbar gestalten nach Ursprung, Wachstum und innerlichem Ausdruck: gerade der deutschen Weihnachts-

[1]) Vorbildlich das Handbuch von Dr. Alf Nestmann: Die deutsche Weihnachtsmusik, Leipzig 1925.

musik. Jeder Lehrende hat da seinen Weg — leider auch »seine« Methode — jeder lehrt seinen Part, belehrt seinen Partner. Wie kann da der Geist also Lebendigstes wirken ... Zu diesem Laien spricht dies Lied, zu dieser Gemeinschaft dieser Choral — zu jenem die Orgel, die Motette — zu andern (oder zu allen) das Oratorium. Das ist auch bei Anlage dieser Umschau vorbedacht. Aber die notwenige Beschränkung ist nicht immer meisterhaft: beglückend überströmt uns die wahre Fülle aus echter Quelle.

Was an der deutschen Weihnachtsmusik katholisch geworden und geblieben ist, was geistig ins Protestantische transponiert wurde und wie es sich darüber wandelte — das allein sagte ein gutes gläubiges Teil von deutscher Seele aus und wäre lebendige Forschung.

Hier ist ein anderes Ziel vorgesetzt: Bereich und Grenzen unserer Weihnachtsmusik anzudeuten und etwas von ihrer volksseelenhaften Gewalt darzustellen. Vier Wege schienen gangbar, um Wissenschaft und Erlebnis, Lehrende und Gefolgschaft einander näherzubringen. Einmal der Stoffkreis der Weihnachtsmusik: von den Marienliedern über die Hirtenmusik zu der ungeheuren Sinfonie aus Verkündigung, Jubel, Lobpreisung und Dank. Dieser Weg läßt sich mit einer Reihe von Kurven verbinden, die die ursprüngliche Volksmelodie in ihren harmonisch-thematischen Abwandlungen zeigen; mitunter führt der Endpunkt einer Kurve in die Breiten ihres Anfangs zurück. Dann wird, zum mindesten beispielmäßig, zu zeigen sein, wie ein solches Melodiekristall zum Kunstlied oder Kunstwerk wird: zur Motette, zur Kantate kristallisiert, zum Choral, Choralvorspiel, zur Chor- und Orgelfuge, zum Orgelkanon, zum Chorwerk — zur Gesamtkunstschöpfung, dem Oratorium. Nicht zu vergessen den Weg vom Ton zum Wort oder umgekehrt vom Versmaß zum musikalischen Rhythmus. Wenn auch der vorwiegend rein jambische oder trochäische Choralvers weniger melodieformende Kraft besitzt als etwa die Prosa der Evangelien. Sooft sich die vier Wegkurven überschneiden oder vereinigen, folgen sie ihrerseits nur musikalischen Gesetzen.

»Gegrüßet, Maria, du Mutter der Gnaden 𝄇 so sangen die Engel der Jungfrau Maria / in ihren Gebeten, darinnen sie rang.« Die erste viertaktige Phrase wird vom Echo wiederholt; dann noch ein Heben und Sichneigen — und die Melodie des Volksliedes — barmäßig aus Stollen, Stollen, Abgesang gebildet — verhallt. Notenzitat 1. Brahms, der dies unbewußt kunstvolle Melodiewerk durch schlichte Dreiklänge harmonisch bindet (Ges. Ausg. 26, 195), hat den gleichen »englischen Gruß« später in eigner Melodie noch einmal gefaßt (op. 22, 1). Aufbau und Grundrhythmus sind bei aller Satzkunst unverändert geblieben: 3/4 ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♫ ♩ | ♩ ♫ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♫ ♩ ♩ |. In herrlicher naiver Anschaulichkeit deutet »Mariae Wiegenlied« diese Bewegung noch vernehmbarer.

In Leonhard Schröters fünfstimmiger Notierung (1587) wirkt sie vollkommen choralartig. Zitat 2. Die rhythmisch gelöste Urmelodie finden wir bei Reger (op. 76, 52): 6/8 …; Brahms dagegen weist sie zunächst — »Geistliches Wiegenlied«, op. 91, 2 — der Bratsche zu (Takt 1—10), dann kehrt sie mit Takt 13 in der Begleitung wieder, während die Singstimme das gleiche Thema rhythmisch verlängert durchführt; der dazugehörige Text steht im — trochäisch verkürzten — Gegenrhythmus: … . Alle Kunst bleibt hier Dienst am Volkslied. Überall hallt der Urrhythmus nach; im stimmungsmächtigen alten Wallfahrerlied »Meerstern, ich dich grüße« das »O Maria, hilf« — …, in jenem »Maria ging geschwind mit ihrem lieben Kind« — 2/4 … . Selbst in Johann Eccards kunstreichem sechsstimmigen Satz »Maria wallt zum Heiligtum« hallt die wiegende Bewegung nach. Zitat 3. (NB. Aus Raumersparnis konnten diese Beispiele nicht in den c-Schlüsseln notiert werden). Ein rätselhaftes Fortwirken führt von hier zu dem müden, schweren Schreiten des Schubertschen Liedes »Der Mönch«. Wie fruchtbar die Treue gegen den Volksgeist werden kann, haben wir zuletzt bei Graener, dem Meister der Marienkantate, erlebt.

Ähnliche Rhythmen, nur lebendiger, erdgebundener, pulsen in den Hirtenliedern. Wir kennen den Zwiegesang »Lippai, steh' auf vom Schlaf«; der ganze Bar, wieder mit dem durch das Echo zweigeteilten ersten Stollen, wird von der Bewegung getragen; eine Flötenmelodie könnte das sein: Zitat 4 ein anderes Mal erscheint der Urrhythmus in dieser Gestalt: 2/4 …, dann wieder als 3/4 … . Wieviel Volksliedgut, auch an Adventsliedern, mag in jenen Weihnachtsspielen gewirkt haben, die nicht zufällig der Urkristall des Oratoriums geworden sind. Nach einer Melodie des 14. Jahrhunderts schrieb Michael Praetorius einen Quempas »Kommt und laßt uns Christum ehren« (Text von Paul Gerhardt) mit dem Anfang … (s. auch Kurt Thomas: Weihnachtsoratorium III, Takt 91—123); über 100 Jahre später begann Bach die 4. Kantate des Weihnachtsoratoriums mit dem rhythmengleichen melodieverwandten Thema … . Stilmäßig sind als Zwischenglieder zu Ur- und Endform die Pastoralen und Hirtensinfonien Martin Agricolas anzusehen, der der erste lutherische Kantor in Magdeburg gewesen ist. Eine Melodie von 1613 — »Laßt uns das Kindlein grüßen« — setzt in dem Rhythmus 3/8 … ein. In der 2. Kantate des Weihnachtsoratoriums, Sinfonie, Takt 9f, skandieren die oboi d'amore: 12/8 …

und die Sinfonia pastorale aus dem »Messias« fängt typgleich: 12/8 an. Was bedeutet das? Nicht mehr, als daß Bach und Händel diese urtümlichen Rhythmensplitter zu ihren fast »unendlichen« Melodien kristallisiert haben und nicht weniger, als daß gerade der vollendete stilbeherrschende schöpferische Künstler seine beste Kraft aus dem Urgrund des Volkes zieht. Wir kennen eine Anzahl Melodienstammbäume; auch bei den Rhythmen wäre manches noch aufzufinden. Nehmen wir die Grundformen, die wir in Bachs Weihnachtssinfonie antreffen, zusammen: — so bekommen wir den Rhythmus des späten scheinbaren Volksliedes »Stille Nacht, heilige Nacht« im halbierten Takt. Nach dem Text abgetönt, kehren die rhythmischen Grundtypen innerhalb des gleichen Stoffkreises nun wieder und wieder; verhalten und geglättet, romantisch gedehnt in Robert Schumanns »Weihnachtslied« — »Als das Christkind ward zur Welt gebracht« —:

erdnah, beinah marienliedhaft, bei Georg Schumann (op. 51, 3): »Erde, singe / daß erklinge / laut und stark dein Jubellied«:

3/4

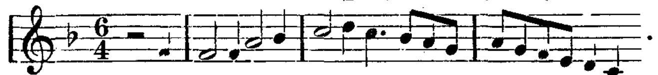
Metrum, Rhythmus und Melodie gliedern einander, während die Synkope als vierte Kraft die dynamische Bewegung ausdeutet.
Die höchste, letzte Kristallisationsform des Hirtenliedes ist naturgemäß das Gesamtkunstwerk, eben das Oratorium; von der sinfonisch-orchestralen Lösung war kurz die Rede. Die Hirtenszene nun, die Fortentwicklung aus dem alten, dramatisch gebildeten kultischen Weihnachtsspiel, findet sich bei Bach folgendermaßen aufgegliedert: Verkündigung — Rezitativ, lyrischer Ruhepunkt — Arie, Lobpreisung — Choral, Engelhymnus — Chor. Der realistische Vorgang ist durch die reine Ausdruckskunst nachstilisiert. Schütz dagegen beginnt mit dem Evangelientext — Rezitativ, Intermedium I bringt die Verkündigung — Arioso, II den Engelhymnus — 6st. Chor, III den Hirtenchor—Arioso (dreigeteilter Alt, mit Imitation auf der 1. Stufe einsetzend). Allein die Stimmenbesetzung läßt den Stilisierungswillen deutlich erkennen. Kurt Thomas hat sein Weihnachtsoratorium (op. 17) aus der Motette entwickelt: 6st. a-cappella-Chor. Hier erhebt sich die Hirtenepisode (II. Teil) in einem Fluß zur vollen Sechsstimmigkeit unter völligem Verzicht auf dramatisch-epische Szenerie.

Trotz all dieser Vielfalt behält die Marien- und Hirtenmusik den episodischen Charakter. Selbst ihre ausgeprägtesten Abwandlungen können und dürfen ihrem Wesen nach nichts von der Größe der Heilandsverkündigung, nichts von dem Riesenmaß des Glaubensbekenntnisses und des siegjubelnden Dankes haben.

Stilmäßig verläuft die Entwicklung so, daß auf die selbstzweckhafte chorische Harmonisierung (Höhepunkt Anfang des 17. Jahrhunderts) die Herrschaft des Gehalts, des reinen Ausdrucks folgt, der jeweils die Form bestimmt. Indessen ist dies nicht ausschließlich eine historische Aufeinanderfolge. Anderseits faßt gerade der Barockkünstler Bach beide Lösungen im stilgetragenen, architektonisch strengen Werk zusammen. Zum letztenmal entfaltet sich damit ein absoluter Stil zu absoluter ursprünglicher Größe. Jenseits des Abgrundes, den der Dreißigjährige Krieg gerissen hat, ragen die Gipfel Shakespeare, Rembrandt, Michelangelo . . .

In der Verkündigung der Weihnachtsbotschaft, in den Jubel- und Dankhymnen hat der melodieschaffende Volksgeist und die ausgestaltende Kraft der Jahrhunderte volles Genügen gefunden.

»In dulci jubilo / nun singet und seid froh« trägt noch den wiegenden Rhythmus in sich; der Text deutet auf die Abkehr vom lateinischen Gotteswort; später wird er rein deutsch. Praetorius beschränkt sich auf ein Ausdeuten der Volksmelodie durch schlichten vierstimmigen Choralsatz. Eccard verstärkt den Rhythmus — mit Hilfe der Fünfstimmigkeit — im Alt und Tenor. Es ist, als wollten beide das ursprüngliche Hirtenthema trotz aller harmonischen Bindungen erhalten. Erst Bach geht darüber hinaus und folgt dem Text, der ihm die rhythmische Gegenbewegung ermöglicht: ◡ — ◡ — ◡ — |— ◡ — ◡ — . Zitat 5. Außerdem hat er die Melodie noch in strenge fugische Form gebannt; im Choralvorspiel lautet der Anfang: Zitat 6. Bleibt die Figuration bei Bach auf einige Takte des Tenors und Basses beschränkt, so führt sie Thomas vollständig durch. Er notiert die Melodie zunächst unisono für Baß und Tenor, die erste Sequenz dann als 4st. Unisono; beim 2. Stollen wiederholt sich das Anschwellen (auch die Echowirkung fehlt nicht). Erst der Abgesang ist vierstimmig. Nun schließt sich eine Verlängerung der thematisch zerlegten Melodie a due über dem Orgelpunkt (Baß) an:



Dann setzt das Thema zum drittenmal ein, jetzt in der abermals verlängerten Form

und wird in voller Figuration a cinque mit dem Cantus firmus in der 4. Stimme durchgeführt. Die Volksmelodie ist damit zum Träger der strenggeformten Ausdruckskunst geworden.

Melodietreu setzt Praetorius das Lied »Es ist ein Ros' entsprungen«. Ein Ausweiten der Urmelodie, eine kunstmäßige Brechung des Themas begegnet uns erst in der Orgelliteratur. Brahms formt es (op. 122, 8) mit halbtönigen Durchgangsnoten. Der lyrische Grundgehalt der Urmelodie erfährt durch Registerklangfarben und reiche Modulation seine völlige Ausdeutung. Zitat 7.

Eine Weihnachtsmelodie ist vor allen anderen das Lied der Weihnachtslieder geworden: Luthers »Vom Himmel hoch«. Zur gleichen Zeit wie Praetorius setzt es der Theoretiker Calvisius, und zwar, dem Herzenston des Luthertextes folgend, volkstümlich. Praetorius, an Klangfülle des Satzes mit Eccard zu vergleichen, ist dem durch jene gefährliche Starrheit der Choralrhythmik unterlegen. Alle drei Vertonungen zeigen übrigens jene uns fremd anmutende Verkürzung im Auftakt der letzten Sequenz: *da*von ich. Der Anfang lautet bei Praetorius so (4stg.): Zitat 8, während Eccards fünfstimmiger Satz folgendermaßen beginnt: Zitat 9.

Nur wenig später faßt Haßler, Praetorius' Rivale, die Melodie in der starren alla-breve-Manier, aber harmonisch überraschend. Z. B. notiert er den 3. Akkord nicht in G, sondern in B. Und der Schlußakkord der 1. Sequenz (»Mär«), der bei Praetorius F, bei Eccard d lautet, ist bei Haßler — als harmonisiere er bewußt nach dem Ausdrucksgehalt des Textwortes — ein strahlend helles D. Auf Bachs drei Fassungen der Melodie, die er im Weihnachtsoratorium bringt, braucht nur verwiesen zu werden. In der 3. Fassung (Nr. 23) bindet er die Urmelodie (12/8-Takt) durch das rhythmisch-melodische Thema aus der Hirtensinfonie. Das scheint ein Kunstgriff; wir wissen aber, wieviel mehr es bedeutet. Die eigentümlichste Spieglung hat die Melodie, vielmehr ihr Abgesang, im 6. Weihnachtslied von Cornelius gefunden (»Das ein Kind auf Erden war«): als Zitat oder Reminiszenz. Die letzte Phrase der Singstimme, mit Takt 17 vor Schluß beginnend, lautet nämlich: Zitat 10, »davon ich singn und sagen will«.

Bei den Choralvorspielen beschränken wir uns auf Pachelbel, Bach und Karg-Elert. Der Nürnberger Meister gibt die Melodie dem Pedal (c); darüber erhebt sich das Figurenwerk:

usw. (rhythmenverwandt ist Conzes »Weihnachtsidyll«). Bach hat nicht weniger als vier Choralvorspiele auf der Melodie aufgebaut. Die Anfänge der beiden aus Kirnbergers Sammlung: Zitat 11. Karg-Elert entwickelt aus je einem seiner Choralvorspiele und Präludien eine Kanzone (op. 82, 2), in der das Thema unter reicher harmonischer und melodischer Umkleidung dahinzieht. Eingebettet in den Registerstrom, wird jetzt die Urmelodie, erst von einem kleinen Frauenchor, dann von Sopran- und Violinsolo, getragen Nachdem der zweigeteilte Chor die 4. Liedstrophe in Imitation gebracht hat, mündet die Kanzone in die 8stimmige Schlußstrophe, wobei die Melodie, nochmals bei der Solovioline liegt.

Was sich aus dieser einzigen Melodie entwickelt hat — man könnte es ein Gesamtkunstwerk nennen — das wird in seiner beglückenden Fülle von keiner anderen an Kraft und Weite erreicht.

Was auf der Umschau weiter zu finden bleibt, ist ergiebig genug. »Gelobet seist du, Jesu Christ« — der Theoretiker Bodenschatz deutet die Choralmelodie ähnlich wie Haßler, an den er hinsichtlich der Stimmenführung erinnert. Auf der anderen Seite hat er mit Eccard ein gelegentliches Lockern der Mittelstimmen gemein; neu gegenüber den Zeitgenossen ist jedoch ein Verzieren der Melodie selbst (Takt 4). Von der reicheren Rhythmik abgesehen, folgt ihm Bach mitunter sogar wörtlich, wenigstens in der Version der Choralsammlung. In der Kantate »Sehet, welch ein Licht« erscheint der Satz geradezu volkstümlich einfach; ihm typähnlich ist Stadens Fassung von 1637, allerdings unendlich nüchtern. Im Weihnachtsoratorium finden wir die Urmelodie rhythmisch umgebildet: $^{3}/_{4}$
Zum rein architektonischen Thema wird die Urmelodie in jener Choralfughetta: Zitat 12. Karg-Elert (op. 65, 6) baut die Begleitrhythmen, die sich über der Melodie erheben, bis zur letzten Verästelung aus (usw.). Eine seltsame Verwendung findet der Choral »O heilger Geist«, und zwar wieder bei Cornelius. Im 3. Weihnachtslied (2. Fassung) »Drei Kön'ge wandern von Morgenland« erscheint das harmonisierte Thema auf einmal als Zwischenbegleitung: Zitat 13.
Noch einmal stoßen wir auf Praetorius; »Lobt Gott, ihr Christen allzumal« findet sich in Dreiklangharmonisierung. Dieses Hinwenden zum Volkstümlichen versöhnt ein wenig mit dem starren Satz-Dogmatiker. Buxtehudes Choralvorspiel ist dagegen von Händelscher Größe und Klarheit:

Schließlich bleibt Robert Volkmanns »Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert« (op.59) zu erwähnen: »Er ist gewaltig und stark«, dessen chorischer Reichtum bedeutend ist.
Der Dankjubel brandet zusammen in der Melodie »Es ist das Heil uns kommen her«. Brahms hat aus ihr seine erste Motette (op. 29, 1) geschaffen. Auf den mit strenger Freizügigkeit gesetzten Choral folgt wesensstreng und ausdruckstief die fünfstimmige Chorfuge; jetzt hämmern die Mittelstimmen ohne rhythmische Vielfalt das eherne Thema: Zitat 14.
Der Gang dieser Umschau und die Auswahl der Beispiele hatte den höchst wirklichen Zweck: die Sangbarkeit und Spielbarkeit aufzuzeigen, eine Brücke zum Erlebnis zu schlagen. Unser Lehrmaterial ist verseucht durch Bearbeitungen. Die Zeiten, wo man beispielsweise Bachs herbe Größe nur mit romantischen verkleinernden Füllseln und Schnörkeln ertrug, müssen endgültig eingesargt werden. Wie soll das Volk, dem einmal solcher Reichtum an Melodien zu eigen war, zum neuen Musikerlebnis kommen, wenn ihm ein Großteil seines Erbes gleichmacherisch verdorben wird? Die Berufenen haben die Pflicht,

das Volk an sein Kulturgut heran-, in sein Erbe einzuführen. Nur aus dem lebendigen Stil erwächst Stilbewußtsein. Und wo das Volksempfinden der Kunst so entgegenkommt wie bei der Weihnachtsmusik, da kürzt sich der Weg von selbst. Ihn zu beschreiten, ist Sache der Kirche, der Musiker, der Erziehenden. Das Wesentliche und das Ursprüngliche werden eins; das Echte ist nicht schwerer — nur wahrer als das Verderbte. Die Weihnachtsmusik trägt die Kräfte der inneren Wiedergeburt in sich.
Aber zuvor muß die Botschaft *erklingen*, ehe sie den Menschen ein Wohlgefallen wird.

DER JUNGE BRAHMS

VON

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU-KÖNIGSBERG

(Ein Nachklang zum Brahms-Jubiläum)

Als wir in diesem Jahre feiernd den hundertsten Geburtstag des Meisters begingen, kam uns nicht minder stark zum Bewußtsein, daß seit seinem Tode just 36 Jahre, etwas mehr als ein Menschenalter, verflossen sind. Denn das bedeutet, daß sein Leben und Werk eben erst Geschichte zu werden beginnt.
Aus weiterem Abstand sehen wir Heutigen nicht nur den Mann auf der Höhe des Lebens, den reifen Meister, wie ihn uns die Bilder und die Erinnerungen der Zeitgenossen zeigen, sondern den *ganzen Brahms*. In dieser Gesamtüberschau, der schon Kalbecks große vierbändige Biographie zu dienen suchte, tritt die Jugendzeit des Musikers urplötzlich in ihrer vollen Bedeutung hervor. Der *junge Brahms* wird, wie vordem durch Ludwig Schiedermairs Werk der junge Beethoven, gewissermaßen neu entdeckt.
Die Jugendgeschichte eines großen Schaffenden ist Geschichte des Genies. In der Jugendzeit offenbart sich individuelle Schöpferkraft in ihren ursprünglichsten, frühesten Äußerungen. Was sich später in viele, oft ungenutzte Möglichkeiten auseinander faltet, liegt hier noch ungetrennt beisammen. Hier ist frische, unverbrauchte Unmittelbarkeit, der man Unausgeglichenes, Fremdes, Hemmendes gern verzeiht. Das Reifen ist gewiß unerläßlich für den schaffenden Musiker. Aber nichts vermag ihm später den Schwung und die Ursprünglichkeit des ersten Stürmens und Drängens zu ersetzen. Und stets wird Antrieb und Richtung des Schaffens in jenem ersten Anlauf bestimmt. So wird aus der Betrachtung des jungen Brahms vertiefte Erkenntnis des reifen Meisters erwachsen.

Von den bildlichen Darstellungen sei zuerst die Rede. Drei Bilder des jungen Brahms sind vorhanden, sämtlich in Düsseldorf 1853 entstanden, gezeichnet von dem französischen Maler J. J. Bonaventure Laurens aus Carpentras. Das dritte der Bilder ist das bekann-

teste. Es gelangte als Geschenk Clara Schumanns an Frau Musikdirektor Marie Böie in Altona. Aus deren Besitz wurde es später an Frau Bergrat v. Königslöw (Deutsches Kolleg Bad Godesberg) vererbt, die es jetzt »zusammen mit einigen anderen Schumann- und Brahms-Reliquien als einen besonderen Schatz hütet« (freundliche persönliche Mitteilung von Herrn Studienrat Kurt Giese, Bad Godesberg). Das Porträt ist bekannt als Titelbild der Kalbeckschen Biographie und als erstes Bild in der Biographie von Florence May. Das zweite Jugendbild, ebenfalls mit linksgewandtem Profil, ist erstmalig wiedergegeben im 8. Heft der Zeitschrift für Musikwissenschaft dieses Jahres (Jahrgang 15 1933: R. Caillet und E. Göpel, Ein Brahmsfund in Südfrankreich). Das dritte Bild, im Profil nach rechts, wird wie das zweite jetzt auf der Bibliothèque Inguimbertine in Carpentras mit anderen Musikerbildern von Laurens aufbewahrt. Es ist in meinem Brahmsbuch (Athenaion-Verlag, Potsdam 1933) als Tafel 3 leicht erreichbar. Der schöne Johanneskopf dieser drei Bilder prägt sich dem Beschauer unvergeßlich ein.

Der Vater Brahms hatte einst als Lehrling und Geselle die Musik als ehrliches Handwerk gelernt. Ein rechter tüchtiger Handwerksmeister in der Musik sollte auch der Sohn werden. Die Anfangsgründe gab er ihm selbst mit auf den Weg; Violine und Violoncell sollte der Knabe spielen lernen. Aber den zog es mehr zum Klavier. *Fridrich Willibald Cossel* wurde darin sein Lehrer. Bei ihm lernte er die volle Beherrschung aller technischen Hilfsmittel, so daß er kaum zehn Jahre alt als pianistisches Wunderkind gelten konnte. Fast wäre er damals von einem geschäftstüchtigen Unternehmer zu einer Kunstreise nach Amerika entführt worden. An Cossels energischem Widerstand scheiterte der Plan. Ja Cossel brachte sogar das Opfer, Johannes den Händen eines anderen, seines eigenen Lehrers, anzuvertrauen, damit er in der Musik noch weiter fortschreite. Es war *Eduard Marxsen*, ein Altersgenosse des Vaters Brahms. Dieser erkannte das außergewöhnliche Talent des Jungen und nahm ihn als Schüler an. Es waren zunächst Unterrichts- und Modewerke, die er den Knaben spielen ließ. Aber dazwischen leuchteten, in den Programmen der zwei ersten eigenen Konzerte (Winter 1848/49), die großen Leitsterne der deutschen Musik, Bach und Beethoven, auf.

Dennoch war dem jungen Brahms die Pianistenlaufbahn nicht das letzte Ziel. »Der Hannes könnte ein so tüchtiger Klavierspieler werden, wenn er nur das ewige Komponieren lassen wollte«, hatte schon Cossel geklagt. Das war das Erstaunliche an diesem Jungen. Als Kind schon hatte er sich eine eigene Notenschrift zur Aufzeichnung musikalischer Gedanken erfunden, hatte später leichte Orchesterstücke, um zu lernen, sich in Partitur gesetzt. Ungesucht strömten ihm nun die schönsten Melodien zu. Aus welchen Quellen? — Um des Gelderwerbs willen spielte der Junge in Schenken und Bürgerhäusern manchen Abend aus dem Stegreif zum Tanz auf. Vor ihm auf dem Pult stand ein Buch, in dem er schmökerte, ganz unbekümmert um das Treiben um ihn herum. Hier und in den Freistunden zu Hause las er mit glühenden Wangen seine Lieblingsdichter Tieck, Eichendorff, Arnim, Brentano, und vor allem Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. Die Bibel und die Geschichte von der schönen Magelone, die später für sein Schaffen bedeutungsvoll werden sollten, kamen ihm damals nahe.

Einstweilen begeistern ihn, wie einst den jungen Schumann, die Dichter zum musikalischen Schaffen. »Das ist mir eingefallen, nachdem ich dies oder das gelesen hatte«, pflegte er zu seiner Mitschülerin und Freundin Luise Japha zu sagen. Eine Unzahl umfangreicher Werke entstanden, fein säuberlich aufs Notenpapier geschrieben. Ein rühriger Verleger war da, der alles drucken wollte, was der junge Brahms ihm geben würde: Sonaten, Lieder, Trios, Quartette. Allein über 20 Streichquartette waren schon entstanden. Den ganzen Eichendorff, das ganze Buch der Lieder von Heine hatte er, nach seinem eigenen Geständnis, in jener Hamburger Jugendzeit komponiert. Und doch ließ er nichts davon drucken; in strenger Selbstkritik hielt er die Werke zurück, die noch nicht dem Idealbild entsprachen, das er im Sinne trug.

Dagegen soll der junge Brahms für den gleichen Verleger Alwin Cranz in Hamburg einige zweihändige und vierhändige Fantasien über Volksliedmelodien angefertigt haben. Sie wurden, wie Kalbeck in seiner Biographie (I 58) behauptet, unter dem Namen »G. W. Marks« herausgegeben.

Das merkwürdige Problem dieser Namensbildung ist noch keineswegs geklärt. Werke von G. W. Marks sind in jener Zeit nicht nur bei Cranz, sondern auch bei C. F. Peters, bei Hofmeister und Bote & Bock erschienen. In Brahmsens Nachlaß, den mir die »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien freundlichst zugängig machte, befindet sich nur jenes »Souvenir de la Russie«, op. 151, das Kalbeck bespricht. Aber keine handschriftliche Bemerkung, kein besonderer Zug in der Setzweise deutet darauf hin, daß es vom jungen Brahms stammen könnte. Aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg liegt mir ein anderes zweihändiges Werk »Grande Fantaisie sur des airs Russes nationaux« vor, das bei tüchtiger handwerklicher Arbeit besonders kennzeichnende Züge nicht hat. Die »Grande Fantaisie sur des Themes Russes et Bohemiens« zu vier Händen (op. 205) aber steht bedeutend höher. Sie erinnert in der Zweichörigkeit des Anfangs an die langsamen Sätze der ersten Brahmsschen Klaviersonaten.

Aber auch hier bleiben Zweifel bestehen. Nachfragen bei den obengenannten Verlagen führten zu keinem Ergebnis. Und doch müßten in den Archiven und Korrespondenzen der Verlagshäuser, die meist noch der Sichtung und Ordnung harren, Angaben zu finden sein. Einzig eine Auskunft des Verlags Bote & Bock führte weiter: daß G. W. Marks nach der mündlichen Überlieferung bei den Musiksortimentern ein Sammeldeckname sei für verschiedene Komponisten der Zeit, die Fantasien und Potpourris lieferten. Prof. W. Altmann wies mich dankenswerterweise darauf hin, daß solche Namenshandhabung im 19. Jahrhundert ganz gebräuchlich gewesen sei. Daß dennoch ein Komponist G. W. Marks existiert haben muß, scheint mir sicher. Wer war er und wo lebte er? Wie kam es, daß sein Name dann als Deckname gebraucht wurde?

Der junge Brahms hatte in seinem zweiten Konzert eine »Fantasie über einen beliebten Walzer für Piano, komponiert und vorgetragen vom Konzertgeber« gespielt. Hinter solchen freien Improvisationen verbirgt sich ein weiterer wichtiger Antrieb des Jugendschaffens. In der Kunst der Improvisation bahnt man sich den Weg zur eigenen Gestaltung. Die wichtigste Improvisationsform aber ist die *Variation*. Ihre Kenntnis und handwerksmäßige Beherrschung lernt der junge Brahms von seinem Lehrer Marxsen.

Seine hundert Variationen über ein Volkslied, die Brahms später selbst zum Druck beförderte, sind ein Spiegel der etwas glatten und äußerlichen Variationskunst der Zeit. Aber auch von »G. W. Marks« gibt es als Opus 34

drei Variationsreihen über je ein deutsches, ein französisches und ein italienisches Lied. Es sind nicht die figurativen Variationen, die besonders hervorragen, wenn sie auch handwerklich sehr glatt und sauber gefertigt sind. Dagegen fällt die Mollvariation des deutschen Themas (von Spohr) nach Ausdruck und Setzweise auf:



Folgt eine Melodie von Auber, variiert; auch hier gebe ich das Thema und die Mollvariation.



Die letzte Variationenfolge (Thema von Donizetti) hat keine Mollvariation. Dafür beginnt ihre Einleitung wieder mit jener charakteristischen chorischen Antworttechnik, die wir aus den Variationssätzen der ersten gedruckten Klaviersonaten des jungen Brahms kennen.

Hier ist aber, im Vergleich mit jener Handwerksarbeit, die Kunst des Veränderns wahrhaft meisterlich gehandhabt. Es ist ja der Sinn der Variation, daß man von einem anderswo hergenommenen Thema ausgeht, in immer neuen Veränderungen des harmonischen, rhythmischen und melodischen Gehalts sich immer tiefer in dasselbe hineinarbeitet und es schließlich ganz zu Eigenem umschmilzt. Dafür ist das Andante der C-dur-Sonate, Opus 1, über »Verstohlen geht der Mond auf« das schönste Beispiel. *Albert Dietrich*, der Jugendfreund (Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 4) berichtet, daß der junge Johannes sie auch außerhalb des Sonatenzusammenhanges als selbständiges Werk vortrug. Für den Variationensatz der zweiten Sonate aber erfand er selbst das liedmäßige Thema. Wieder ist es Dietrich, der (S. 3) berichtet, daß dieser Melodie die Worte des Toggenburgers aus dem deutschen Minnesang zugrunde lägen: »Mir ist leide, daß der Winter beide, Wald und auch die Heide, hat gemachet kahl«. Noch hat seit Kalbecks schüchternem Ansatz niemand versucht, den Liedtext wirklich unterzulegen. So sei hier die Lieddeutung des Themas erstmals ganz gegeben:

Notenbeispiel 3



Im gleichen Gespräch mit Dietrich fällt die für den jungen Brahms so aufschlußreiche Äußerung: daß er beim Komponieren sich gern an Volkslieder erinnere und daß die Melodien sich dann von selbst einstellten. Hier stehen wir an der rein musikalischen Quelle seiner Eingebung.

Volksmusik und Volkslied sind dem jungen Brahms seit Hamburg innerer

Besitz. Als er vierzehnjährig eine aus Lehrern bestehende Liedertafel in Winsen bei Hamburg leitet, beginnt er zum erstenmal Volkslieder für Chor zu bearbeiten. Und auch sonst muß er, wie das von Kalbeck wiedergegebene Blatt aus der Jugendzeit zeigt, schon früh Volkslieder aufgezeichnet haben. Nach langem Suchen fand ich die Quelle der auf jenem Blatte notierten drei Sätze: es ist O. L. B. Wolffs Volksliedsammlung »Braga«, bei Simrock in Bonn in 14 Heften erschienen. Im ersten Heft stehen die deutschen Lieder. Wolff hat deren Melodien zum großen Teil der schönen kleinen Volksliedsammlung von Büsching und von der Hagen (Berlin 1807) entnommen. Die Sätze, die Brahms sich aufzeichnete, stehen im ersten Heft als Nummer 7 und 14, die finnische Rune im 14. Heft als Nummer 10.

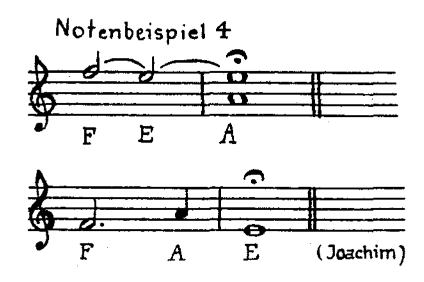
Von der Volksliedarbeit des jungen Brahms und des reifen Meisters zeugt unmittelbar eine Anzahl handschriftlicher Blätter (sechs Doppel- und acht Einzelblätter) aus des Meisters Nachlaß, die ich erstmalig in Wien durch die freundliche Vermittlung von Frau Dr. H. Kraus durcharbeiten konnte. Das Einzelblatt 10 entstammt nach dem in Papier eingepreßten Zeichen noch der Hamburger Zeit. Nicolais »Feiner kleiner Almanach« und O. L. B. Wolffs obengenannte Sammlung sind die Quellen der aufgezeichneten deutschen Weisen. Eine ungarische Melodie ist hinzugefügt. Die Einzelblätter 11 und 12 enthalten deutsche und schwedische Volkslieder sowie böhmische Tänze (aus Dionys Webers »Vorschule der Musik«). Das erstere trägt die Aufschrift »Dd (= Detmold) Mai 84«. Die Blätter 1—9 und Blatt 14 gehören einer noch späteren Zeit an, ohne daß wir ihre Zugehörigkeit genauer bestimmen könnten. Wichtig ist nur der Umfang der Quellen, aus denen Brahms schöpfte. Er hat neben Arnolds Volksliedern aus dem Siebengebirge (von denen eine vollständige, vom jungen Brahms durchkorrigierte Abschrift vorliegt) die Sammlungen von Kretzschmer-Zuccalmaglio, C. F. Becker, Tappert, Ditfurth (50 ungedruckte Balladen 1877), Meister und Wackernagel (Kirchenlied) und für die Texte vor allem »Des Knaben Wunderhorn« und Simrock benutzt. Die Neuausgabe des Locheimer Liederbuchs in Chrysanders Jahrbüchern hat er durchgearbeitet und sich Weisen notiert, ebenso Haßlers Lustgarten. Die Fülle der geistlichen Lieder auf Blatt 5—8 sind ersichtlich dem Original von Corners »Geistlicher Nachtigall« (3. Anflage, Wien 1649) entnommen. Erk-Böhmes dreibändigen »Deutschen Liederhort« hat Brahms vor allem für die Erzähllieder und Liebeslieder des ersten und zweiten Bandes Lied für Lied durchgegangen und einzelne Melodien mit wertvollen und für sein unmittelbares Volksliedverstehen aufschlußreichen Anmerkungen versehen. Im Ganzen zeugen die Blätter von einer Liedkenntnis, um die den Meister mancher Volksliedforscher beneiden muß.

Wie Brahms das Volkslied für sein Schaffen fruchtbar machte, habe ich in meinem Brahms-Büchlein gezeigt. Seine eigne Liedkunst orientiert er am Volkslied. Was wir als das zutiefst Deutsche an seiner Instrumentalmusik empfinden, ist die Volksliedsubstanz. Ja, das Volkslied beginnt und endet sein Schaffen. Mit dem gleichen Lied, das er in op. 1 als Variationsthema aufnahm, mit dem er in der Jugendzeit seine erste Volksliedsammlung für Clara Schumann begann, schließt er 1894 seine letzte Volksliedsammlung ab. So war ihm das Volkslied, das heilige Zeichen seiner Jugend, bis zuletzt Angelpunkt der Musik und des eigenen Schaffens geblieben!

Ergründen wir so den innersten Kern der Jugendzeit des Meisters, dann stoßen wir unversehens auf das dichterische Gleichnis, das der junge Brahms für sich selbst wählte. Nach einer Gestalt seines Lieblingsdichters E. T. A. Hoffmann unterzeichnet er sich als »Der junge Kreisler« oder »Johannes Kreisler II.«

Eine Sammlung von musikalischen Gelegenheitsstücken, die er damals herauszugeben plante, sollte den Titel tragen »Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers, herausgegeben vom jungen Kreisler«. Erhalten sind uns davon nur eine Sarabande und Gavotte für Klavier, die Brahms zuerst 1855 in Danzig, in einem Konzert mit Clara Schumann und Joseph Joachim, öffentlich spielte. Die früheste urkundliche Bestätigung des Namens aber gibt jenes von Brahms noch in Hamburg begonnene und benannte »Schatzkästlein des jungen Kreisler«. Karl Krebs hat es 1909 im Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft neu herausgegeben.

Außer dem dichterischen Namen hat der junge Brahms sich auch das musikalische Sinnbild selbst geprägt. Der Wahlspruch des Jugendfreundes Joachim lautet: Frei aber einsam! Die Anfangsbuchstaben FAE ergaben ein charakteristisches musikalisches Motto, das Joachim in doppelter Form unter eigene Sentenzen in das Schatzkästlein des jungen Kreisler einzeichnet.



Brahmsens Thema ist ähnlich. Aber es wandelt den elegischen Bruch jener Tonfolge in männliche Festigkeit, indem es als letzten Ton nicht die Septime, sondern die Oktave erreicht:



In dieser Form wurde es zum Kernthema Brahmsscher Musik, von der Ballade op. 10 angefangen bis zur dritten Sinfonie, in der das Symbol seiner Jugend zur allgegenwärtigen thematischen Substanz wird.

Immer mehr nähert sich der junge Brahms, als er 1853 die Vaterstadt Hamburg verläßt, der Welt Robert Schumanns, dessen Musik er auf der romantischen Rheinfahrt des gleichen Jahres für sich entdeckt. Bald tritt er selbst vor den verehrten Meister. Der nimmt ihn voll staunender Freude auf und erkennt ihn sofort in seiner wahren Bedeutung. »Das ist der, der kommen mußte!« schreibt er an Joachim. Der musikalischen Öffentlichkeit übergibt er als sein letztes Vermächtnis jene bekannten prophetischen Worte über das junge Genie, unter der Überschrift »Neue Bahnen«.

Es war ein Augenblick von geschichtlicher Bedeutung. Denn in dem jungen Brahms erlebte der alternde Schumann mit Erstaunen, daß hier ein junger Mensch das Romantische als Lebensstil völlig meisterte, um das er selbst ein ganzes Leben gerungen. Das war das Göttergeschenk, das dem jungen Brahms vom gütigen Geschick in die Wiege gelegt worden war. Aber es ist zugleich einzigartig und bewundernswert, daß er von allem Anfang an auch den Gegenpol, den Ausgleich dazu in sich trug: jene strenge Selbstkritik, die ihn davon abhielt, die vielen Jugendwerke drucken zu lassen, die ihn davor bewahrte, sich einzig an der Aussprache des eigenen Innern zu berauschen und das »Schöpferglück des Findens« über alles zu stellen. Einfall *und* Arbeit im Sinne Hans Pfitzners (»Vom musikalischen Drama« S. 18) machen das Kunstwerk. So finden wir schon im Schatzkästlein einen Ausspruch Auerbachs über das künstlerische Schaffen, den sich der junge Brahms tief einprägte: »Es liegt eine tiefe Erfrischung in dem drängenden Treiben, das die Künstlerseele tagtäglich zu neuen Gebilden erweckt; die wahre nachhaltige Erquickung liegt aber nur in der Treue, in der unablässigen sorgsamen Vollendung dessen, was man in der Stunde der Weihe empfangen hat; in dieser Treue entsteht die Schaffensfreude, wiedergeboren durch den Willen, erhöht und verklärt.«

Das eben macht, wie Arnold Schering in seinem Gedenkaufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters ausführlich begründet hat, Brahmsens geschichtliche Größe aus, daß er das romantische Jugendreich nicht zu verewigen suchte, sondern auf seiner Grundlage die Reife zu Form und Gesetz, zum Klassischen ohne Verlust des Romantischen erstrebte. So führte er in Leben und Schaffen die auseinanderstrebenden Pole des Klassischen und Romantischen zu höherer Einheit zusammen. Vorahnend hatte der junge Brahms in seinem Schatzkästlein die tiefen Worte des Novalis aufgezeichnet, die den Sinn seiner eigenen geschichtlichen Sendung enthalten sollten:

»Je verworrener ein Mensch ist . . . desto mehr kann durch fleißiges Selbststudium aus ihm werden; dahingegen die geordneten Köpfe trachten müssen, wahre Gelehrte . . . zu werden. Die Verworrenen haben im Anfang mit mächtigen Hindernissen zu kämpfen, sie dringen nur langsam ein, sie lernen mit Mühe arbeiten, dann aber sind sie auch Herren und Meister auf immer. Der Geordnete kommt geschwind hinein, aber auch geschwind heraus. Er erreicht bald die zweite Stufe, aber da bleibt er gewöhnlich stehen. —

. . . Verworrenheit deutet auf Überfluß an Kraft und Vermögen bei mangelhaften Verhältnissen; Bestimmtheit auf richtige Verhältnisse, aber sparsames Vermögen und Kraft. Daher ist der Verworrene so progressiv, so perfektibel; dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört. Ordnung und Bestimmtheit allein ist nicht Deutlichkeit. Durch Selbstbearbeitung kommt der Verworrene zu jener himmlischen Durchsichtigkeit, zu jener Selbsterleuchtung, die der Geordnete so selten erreicht. Das wahre Genie verbindet diese Extreme . . .«



Beispiele zu Jenkner, Weihnachtsmusik



Beispiele zu Jenkner, Weihnachtsmusik . . .

DAS WEIHNACHTSORATORIUM IN SEINER GESCHICHTLICHEN ENTWICKLUNG

VON

RUDOLF SONNER-FREIBURG i. B.

Im 11. Jahrhundert war es Sitte, an Weihnachten Krippenspiele in der Kirche aufzuführen, deren Inhalte den Gläubigen die Verkündung, die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten in dramatischer Form zeigten. Im Gegensatz zu den antiken Dramen, die einer vitalen Lebensfreude entsprangen, waren sie ein propagandistisches Hilfsmittel, Feststimmung zu erzeugen. Es waren Gebilde chorischer Poesie, deren lyrische Teile in ihrer ergreifenden Herzlichkeit einem tiefen Empfindungsleben entsprangen. Das hehrste und größte geistige Drama aber ist schließlich und endlich die Weihnachtsliturgie selbst. In drei Messen wird am Weihnachtstage die Heilstatsache, daß Gott Mensch geworden, um uns zu erlösen, gefeiert. Die unveränderlich festgelegten Teile der Messe, gebunden an den Kanon der von Papst Gregor I. bestimmten Musik, verlangten eine Hinnahme und Unterordnung. Hier konnten neue musikalische Formen nicht mehr entwickelt werden; dagegen ließ das Offizium, die Abhaltung des Stundengebets, in den Klöstern der Schwingung der Einzelseele größeren Raum. Das Offizium, das die verschiedensten Stoffe und Vorwürfe dichterisch und musikalisch gestalten konnte, gab dem eigenschöpferischen Künstler die Möglichkeit, jene Formen zu bilden, die als formale Bauglieder für das Oratorium von ausschlaggebender Bedeutung wurden[1]). Die religiöse Struktur des Daseins bedingte die Einheitlichkeit in der Auswahl der Vorwürfe. Insbesondere waren es die Festoffizien, die Ausschnitte aus dem Leben Jesu dichterisch gestalteten, und von denen uns im folgenden lediglich jene interessieren, die die künstlerische Darstellung der Geburt des Herrn behandeln.

Eine wesentliche Vorstufe des aufkeimenden Weihnachtsoratoriums bilden die von Crescimbini[2]) angeführten Weihnachtsdialoge, die noch deutliche Spuren der Offiziumsgebräuche aufweisen. Alljährlich am Weihnachtsfest wurden sie im Vatikan vor dem Heiligen Kollegium vorgetragen. Es waren Gespräche zwischen den beiden Hirten Fidarte und Linco mit dem Engel, der ihnen die Geburt Christi verkündete. Der Text ist erhalten, die Musik ist bis jetzt noch nicht aufgefunden worden. In seiner »Biographie universelle des musiciens« berichtet Fétis von einem Weihnachtsdialog »Pastori di Bethlehemme nella nascita di N. S.«, der 1630 zu Rom gedruckt worden ist. Außer

[1]) K. Meyer: Das Offizium und seine Beziehungen zum Oratorium. Archiv für Musikwissenschaft. Jahrg. III, 1921.

[2]) Istoria della volgar poesia, I. Sbd., IMG. VIII.

einem Dialog über das Martyrium der heiligen Apollonia enthält Augustino Dirutas »Poesie heroiche morali e sacri, Rom, 1646« ein Zwiegespräch über die Menschwerdung des Gottessohnes. Im zweiten Band der Handschriftensammlung »Autori romani« in Bologna stehen sich ein Engel, die heiligen drei Könige und der Erzähler (testo) Rede und Antwort. Pietro della Valle, der 1640 zwei Dialoghi schrieb, bezeichnete diese Werke ausdrücklich als Oratorio. Seit diesem Jahre wird der Ausdruck allgemein. A. Spagna hat den Namen abgeleitet von dem Ort, dem Betsaal (oratorio), der auf die darin zu Gehör gebrachte Musik überging, ähnlich der Sinnverlagerung von Kapelle, als Ort in welchem die Sänger sangen zu Kapelle als Gruppe von Musizierenden.

Auf der Grundlage gegenreformatorischer Tendenzen hatten 1517 der Graf Tiene di Vicenza in Rom eine Betgesellschaft ins Leben gerufen, deren Grundzüge in erweitertem Maße Filippo Neri übernahm und eine Bewegung schuf, die sich regelmäßig im Oratorio di San Girolamo della Carità traf. Alle Faktoren geistigen Lebens wurden herangezogen, wobei der Musik ein weiter Spielraum gelassen wurde. Der Dichter Agostino Manni und der Geiger und Sänger Dorisio Isorelli schweißen Elemente der Offiziumsbräuche mit der gesprochenen Representazione zu einer Einheit zusammen, rücken diese neue Form in den Wirkungskreis der Monodie, durchtränken sie mit dem Geist der Renaissance und werden so zu Schöpfern jenes Gebildes, das wir Oratorium nennen. Damit schufen sie der Kirche ein wirksames Propagandamittel für die Gegenreformation, dessen formale Elemente denen der Oper sehr nahe kamen.

Es mag zunächst befremden, daß eine Kunstform, die aus dem Geiste der Gegenreformation geboren wurde, in Deutschland gerade im Schoße der protestantischen Kirche ihre schönsten Blüten trieb. Aber gerade die »Historie von der freuden- und gnadenreichen Geburt Christi« (1664) von Heinrich Schütz zeigt, wie er die Stilelemente der italienischen dramatischen Monodie dem deutschen Empfindungsleben anzupassen und nutzbar zu machen weiß. Daß ihm das zwar nicht auf den ersten Anhieb gelang, zeigt ein Vergleich der beiden Evangelistenstimmen, die der 17. Band der Gesamtausgabe bringt. Die letzte Evangelistenstimme kam 1664 im Druck mit Generalbaß heraus; das übrige Aufführungsmaterial war nur handschriftlich vorhanden. Das Jahr 1908 brachte es wieder zutage durch den glücklichen Fund in der Universitätsbibliothek zu Upsala. »Die geschlossenen Formen des Oratoriums, von Schütz »Intermedien« genannt, bestehen aus zwei Terzetten (Hirten, Weisen), einem Quartett (Hohenpriester), vier Arien (Engel, Herodes) und drei Chören, darunter eine »Introduktion« und ein »Beschluß[1])«. Die Art wie Schütz einzelne Instrumente einsetzt, zeigt in aller Eindeutigkeit, wie eng noch das 17. Jahrhundert mit dem Symbolwert des

[1]) Arnold Schering: Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.

Musikinstrumentes rechnet[1]). Dieser scheinbar veräußerlichenden Charakterisierungskunst steht eine psychologisierende gegenüber. Einzelheiten des Lebens wurden in ihren Ereignissen in die dynamische Gestimmtheit religiöser Gehalte gehoben. Die freudige Erregtheit der Hirten, der Hochmut des Hohenpriesters, das ungeduldige Drängen der heiligen drei Könige, für all das hat Schütz auch im musikalischen Ausdruck den entsprechenden Differenzierungsspielraum als metaphysischer Formungsquelle. Zu Recht sieht Schering in dieser Weihnachtshistorie das erste deutsche Oratorium, »das über die Form des bloßen Dialogs hinausgeht« und alle damals bekannten Kunstmittel anwendet.

Es ist klar, daß dieses Werk auf die Schüler von Heinrich Schütz nicht ohne Eindruck blieb. Weckmann, Bernhard u. a. haben sich in ihren Weihnachtskantaten sehr stark an das Vorbild ihres Lehrers gehalten.

Im Gegensatz zu Schütz verzichtet Joh. Seb. Bach in seinem Weihnachtsoratorium auf eine fortlaufende Darstellung der in der Bibel überlieferten Historie. Er unterbricht vielmehr den Ablauf durch Soliloquien oder Meditationen. Chöre, Arien und Rezitative werden in den Evangelienbericht eingeschoben. Man beachte folgende Stelle:

Evangelist (Rec.): Da das der König Herodes hörte, erschrak er,
und mit ihm das ganze Jerusalem.

Eine Altstimme (Rec. acc.):
Warum wollt ihr erschrecken?
kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?
o solltet ihr euch nicht vielmehr darüber freuen,
weil er dadurch verspricht,
der Menschen Wohlfahrt zu erneuern.

Evangelist (fortfahrend): Und ließ versammeln alle Hohenpriester
und Schriftgelehrten usw.

Hier laufen zwei völlig voneinander getrennte Vorstellungsreihen nebeneinander her. Einerseits wird die heilige Geschichte von der Geburt Jesu Christi erzählt, andrerseits nimmt Bach den Ritualtext »Wort für Wort, Silbe für Silbe vor, zerlegt ihn und kommentiert ihn exegetisch — freilich mit der ganzen Kraft und Innigkeit eines gläubigen, tief religiösen Gemüts[2])«. Es ist dieselbe Technik, wie sie schon den Dominikanerinnen oberdeutscher Klöster eigen war. Ich erinnere nur an das handschriftlich überlieferte Agnesoffizium[3]). Typisch für beide Werke ist der wechselnde Standpunkt. Bach benutzt fernerhin den evangelisch-lutherischen Choral als formales Bauglied. Dabei dient der Choral »nicht mehr episch-objektivem Zeugnis

[1]) Vgl. in diesem Zusammenhang W. Gurlitt: Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte. Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst. Augsburg 1926.
[2]) August Wilhelm Ambros: Nachlaß. Geschichte der Musik, 1882.
[3]) Städt. Archiv Freiburg i. Br.: Hs. K. Heß 9 fol. 213a—224a.

und Bekenntnis, bekundet nicht mehr typisches Erleben der Gemeinde, sondern persönliches Glaubensleben des einzelnen[1])«. Ein besonders schlagendes Beispiel bringt das Weihnachtsoratorium. Der neugeborene Heiland wird mit den Worten begrüßt:

»Wie soll ich dich empfangen,
Und wie begegn' ich dir?«

Dieser Text wird gesungen auf die Melodie »O Haupt voll Blut und Wunden« Wieviel Demut und Erhebung, Hingabe, Versunkensein und Gottesliebe sprechen aus diesem begnadeten Einfall!

Das Werk wurde nicht als Ganzes aufgeführt, sondern in einzelnen Abschnitten an den fünf Sonntagen vor Weihnachten, eine Aufführungspraxis, die schon bei den norddeutschen Komponisten sich herausgebildet hatte, und zwar so, daß zwischen zwei Teilen die Predigt eingeschoben wurde.

Allmählich löste sich das Oratorium aus dem engen liturgischen Verband, und man ging dazu über, die Werke in der privaten Öffentlichkeit zu wiederholen. So wurde Matthesons Weihnachtsoratorium »Heilsame Geburt« einige Tage nach der Uraufführung in der Stiftskirche zu Hamburg im Zucht- und Drillhaus wiederholt[2]). Mit den mehr und mehr aufkommenden »geistlichen Konzerten« ändert sich auch die Wesensart des Oratoriums. Das Idyllische tritt jetzt in den Vordergrund. Teleman, Agricola, Westenholz, Joh. Dav. Holland, Sigfr. Schmidt, Türk, Richardt, Forkel, Rellstab und Eybler benutzen nicht nur dieselbe Textvorlage »Hirten bei der Krippe zu Bethlehem« von dem Dichter Ramler, sondern stimmen auch überein in dem absolut pastoralen Charakter ihrer Musik. Der Dresdener Dichter Buschmann kopiert mit seinem Text »Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu« Ramler. G. Aug. Homilius schrieb eine volkstümliche gemütvolle Musik dazu. Ungekünstelt und voll sympathischer Natürlichkeit ist Wilh. F. Ernst Bachs (des Bückeburgers) »Die Kindheit Jesu«. Mit den charakteristischen Ausdrucksmitteln der Romantik arbeitet der Bautzener Kantor Hering in seinem Weihnachtsoratorium »Heilige Nacht«. Es ist wenig erfreulich, daß der Stoff der Weihnachtslegende auf die Komponisten der jüngsten Vergangenheit keine Anziehungskraft mehr auszuüben vermochte, obwohl doch das Weihnachtsfest zu jenen Feiertagen gehört, die dem Wesen des Deutschen am meisten entsprechen und zutiefst in seinem Gemütsleben wurzeln. Mit Kiels »Stern Bethlehems«, H. Herzogenbergs »Geburt Christi«, Woyrsch' »Christi Geburt« und Phil. Wolfrums »Weihnachtsmysterium« ist die Aufzählung erschöpft.

Einsam in unsere Zeit ragt das Spiel von der »Christgeburt« von Ludwig Weber. Aus dem lebendigen Zusammenhang mit der durch die Singkreise der Jugendbewegung wieder erweckten Fülle alten deutschen Musikgutes schuf

[1]) W. Gurlitt im Vorwort zu den Orgelwerken von Michael Praetorius, Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.
[2]) Arnold Schering a. a. O,

er ein Weihnachtsspiel, das mit den mächtigen Blöcken des de Tempore-Chorals in kraftvoller Kontrapunktik zurückzuführen scheint in die Zeit der Motetten. Unter den Begriff Oratorium läßt sich dieses Christgeburtspiel allerdings nicht mehr stellen. Werden beim Oratorium im Hörer durch rein musikalische Mittel visuelle Vorstellungen ausgelöst, so greift Weber wieder zur figürlichen Darstellung der Vorgänge wie beim geistlichen Drama. Er geht wieder zurück zu den Krippenspielen und schließt damit den Kreis der Entwicklung. In der Art wie er altes Choralgut nutzbar macht, zeigt er dieselbe Haltung wie der protestantische Kantor, der seine Phantasie an gegebenes Musikmaterial bindet, an ihm sein handwerkliches Können weisend. So beschreitet Weber aber auch einen neuen Weg, der zur neuen Gemeinschaft, zum neuen Ethos, das wir suchen, führt!

JOHANN ADOLF HASSE UND SEINE ZEIT

Zum 150. Todestage des Komponisten

VON

PAUL SCHLEGEL-DRESDEN

Die Zeit gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts war in der Geschichte der Musik eine Kampfperiode, die gewaltige Umwälzungen im Bereiche der Tonkunst heraufbeschworen hat. Die Bach-Händel-Periode hatte den polyphonen Satz eingeführt, die Bestrebungen der Mannheimer Schule nach Ausdrucksfähigkeit der Musik machten sich geltend, und schließlich hatte Glucks durchdringende Arbeit um die Reform der Oper einen entscheidenden Sieg errungen. Der damals geltende italienische Musikstil feierte seine höchsten Triumphe und fand seine bedeutungsvollste Stütze in Johann Adolf Hasse, der, selbst in Italien ausgebildet, zu dessen hauptsächlichstem Vertreter wurde. Sein Ansehen in der musikalischen Welt war ungewöhnlich und sein Ruhm erfüllte das ganze kunstsinnige Europa, er galt als der Hauptrepräsentant der neapolitanischen Oper und die Musikhistoriker des 18. Jahrhunderts behaupten, daß seine Werke bei dem Adel und der Hoheit ihrer Formensprache unmittelbar den Weg zum Gemüte des Hörers suchen. Hasses Schöpfungen brachten wohl die gleichen Merkmale orchestraler Farbengebung, wie sie die Bach-Händel-Epoche charakterisiert, aber seine Instrumentation erstrebt größere Verschiedenheit der Klangfarbe durch Verteilung von Licht und Schatten. In seiner Musik ist das Streichquartett der Grundstock des Orchesters und der thematischen Zeichnung, seine Orchestersätze kennen noch nicht das Hervortreten der kompakten Masse durch ergänzende Mitarbeit der übrigen Instrumente. Die Klangfarbe der Holzbläser tritt nicht in den Vordergrund der orchestralen Wirkung, auch die Blech-

bläser treten fast ausschließlich harmonienfüllend auf und übernehmen nur in beschränktem Maße die Führung des Thematischen.

Der moderne Musikfreund erwartet vom Kunstwerk, daß es wahr ist, im künstlerischen Enthusiasmus gezeugt und im Ausdruck rein persönlich sei. Diese Grunderfordernisse besaß die älteste Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts nicht, denn die kontrapunktische Kunst damaliger Zeit war nicht geeignet, die Musik mit lebendigem Empfinden zu durchdringen. Die alten Meister haben es vermieden, ihrem seelischen Empfinden einen sich musikalisch spiegelnden Ausdruck zu geben. Ihre theoretische Erfahrung und konventionelles Kunstempfinden forderten das Festhalten einer Grundstimmung für das ganze Werk und das Charakteristische ihres Stiles fand seinen Niederschlag darin, daß Kontraste nur in geringerem Maße hervortreten und der Nachdruck besonders auf die technische Gestaltung der Werke gelegt wurde. Die neueren Komponisten erstrebten nun eine Befreiung von den starren musikalischen Formen zeitgenössischer Ästhetik, um für ihre Phantasie eine größere Freiheit des Ausdruckes zu gewinnen, die ihnen ermöglichte, den eigenen seelischen Regungen ungehindert nachzugehen und ihrer musikalischen Diktion eine ursprüngliche Methodik und auch einen ausgedehnteren motivischen Gehalt zu verleihen. In der Kultivierung dieser Bestrebungen steuerte die Musikliteratur in ihrer künstlerischen Tendenz bewußt einer modernen Richtung zu und die Entwicklung dieser Stilwandlung hat den Nachweis erbracht, daß die neuen Elemente bereits damals im Keime vorhanden waren.

Für die Wertung der Instrumentalmusik Hasses bildet die Oper die erschöpfendste Grundlage, denn sie war es, die Hasses Namen in die ganze musikalische Welt trug und seinen Ruhm begründete. Er war der anerkannte Vertreter der neapolitanischen Oper mit ihrem antikisierenden Schönheitsideal, ihrem geschmackvoll ausgeführten Kunstbau und dem bewußten Betonen alles Musikalischen. Die ursprüngliche Neigung damaliger Komponisten zum formalen künstlerischen Gestalten übertrifft auch in der Oper Hasses das seelische Erleben und durch die Beschränkung der tonalen Fantasie auf begrenztes Ausdrucksgebiet hat die damalige Musik das Bild einer inneren Wahrheit nur vorgetäuscht. Ein unbedingtes Erfordernis zur dramatischen Charakterisierung des Geschehens trat zurück, ja, es wurde wenig Wert auf einen Zusammenhang der Musik mit der Szene gelegt, der Erfolg einer Oper war auf die Äußerlichkeiten der Struktur beschränkt. Wohl hat die Oper der neapolitanischen Schule auf den Höhepunkt damaliger Kunstanschauung geführt, aber in keine neue Bahnen geleitet und deshalb waren die rein musikalischen Typen dieser Opernkategorie trotz hervorragender Schönheiten einem frühen Untergang geweiht, wie alle diejenigen Kunstwerke, welche dem jeweiligen Geschmack der Zeit größere Zugeständnisse machen.

Auch Hasse sah als das Wertvollste der Oper das absolut Schöne in Form und Gestalt, und die Durchführung und Auswertung dieser Kunstanschauung gibt seinen Opern das Großartige und Bestrickende, wenn auch eine gewisse Härte und Starrheit in der Anlage nicht geleugnet werden kann. Trotz des starken Einflusses der damaligen Kunstrichtung halten sich die Opern Hasses frei von einseitiger Hohlheit und nähern sich der reformierten Oper Glucks; man muß in dieser Hinsicht Hasse nicht nur als den Repräsentanten einer Opernkategorie, welche historisch bedingt war, sehen, sondern ihn als ein notwendiges Glied in der Kette der musikalischen Entwicklung schätzen. Vom historischen Gesichtspunkte aus läßt es sich nachweisen, daß Hasses Arbeiten auf die Nachwelt befruchtend wirkten, selbst Mozart hat zunächst Hasses abgeklärten italienischen Theaterstil übernommen, das instrumentale Gewand allerdings mit eigenen Mitteln bestritten. Die Bedeutung Hasses als Opernkomponist bildet den Gipfel seines eigenen Schaffens, wie einen Glanzpunkt in der Geschichte der Oper überhaupt. Die Anregungen, die Hasse von seiner Gattin Faustina, die als gefeierte Sängerin allgemein hochgeschätzt wurde und Weltruf besaß, empfangen hat, mögen wohl die bestimmende Ursache zur Entfaltung seines Schaffensdranges gewesen sein. Das Erscheinen des Hasseschen Ehepaares an den verschiedenen europäischen Höfen wurde zum künstlerischen Erlebnis und die Kritik der damaligen Zeit war voll des Lobes über das einzigartige Künstlerpaar.

Die Sinfonien Hasses zeigen die stereotypen Bildungen seines Zeitalters, klügelnde Verstandesarbeit und reichen Aufwand an Passagen, aber Mangel an individuellem Ausdruck und Erfindungsarmut; auch sind sie in der Verwertung des motivischen Inhalts nicht überzeugend. Besonders wird dieser Mangel in den Andantes fühlbar, in denen nicht jene Innigkeit lebt, welche die Seele gefangen nimmt. Nach damaligem Brauch waren die Sinfonien besonders für das Theater bestimmt, ausschließlich für den Konzertgebrauch waren sie nicht geschaffen; auch Hasses Sinfonien beschränken sich in der Hauptsache nach den Anforderungen seiner Zeit auf die Illustration seiner Opern, oft gelten sie auch als Vorbereitung zur Handlung, doch wird in dieser Art der Musikgattung bei der Verarbeitung des thematischen Materials dem ästhetischen Ausdruckswert der einzelnen Satzthemen durch den Mangel an Konzentration der sichtbare Boden entzogen. Erst sein Zeitgenosse Johann Stamitz, das Haupt der Mannheimer Schule, schlug in der Entwicklung der neuen instrumentalen Formen die Brücke zu Haydn, dem eigentlichen Begründer der modernen Instrumentalmusik. Durch ihn vollzog sich auch der Ausbau der modernen Sinfonie in der Loslösung vom kontrapunktischen Stil und der Bereicherung der Satzthemen, wie auch im Zusammenwirken von Dynamik, Rhythmik und Harmonik. Die ausgedehntere Durchführung der Themen brachte eine Erweiterung des gesamten motivischen Materiales, auch wurden die bis dahin dreisätzigen Sinfonien durch

Einfügung eines Menuetts bereichert und gewannen damit ein erweitertes Stimmungsgebiet.
Am wenigsten erfolgreich war Hasse auf dem Gebiete der Kirchenmusik, deren damalige Erzeugnisse von den meisten Musikhistorikern als eine Verirrung in der ganzen Kunstgeschichte bezeichnet wird. Hasse hat zwar viele Messen und andere kirchliche Werke geschrieben, aber er ist dieser Musikgattung ebensowenig gerecht geworden, als die meisten seiner Zeitgenossen; seine Messen haben sich nicht lange behaupten können — es fehlte ihnen der Ernst des Ausdruckes und die Anlage der Sätze war zu stark auf äußerliche Wirkungen gerichtet. Auch in seinen Oratorien treten zu wenig charakteristische Merkmale der Tonsprache zutage, ja es kommt vor, daß zu einem ernsten Begebnis Töne erklingen, die der Bedeutung der kirchlichen Handlung nicht entsprechen. Von den kirchlichen Werken Hasses fanden nur zwei Requiems besondere Beachtung, in denen die tonmalerische Kraft des Ausdruckes besonders eindringlich ist, und die zwei Passionsmusiken »Santa Elena« und »Die Pilgrimme«, die beide gerühmt wurden und lange Zeit als unentbehrlicher Bestandteil der Karfreitagsmusik galten. Eine besondere Berühmtheit erlangte schließlich das Te Deum in D-dur, das noch heute seinen Platz in der Kirche behauptet und zu den ständigen Musiken der hohen Feiertage in der Dresdner Hofkirche, der ehemaligen Wirkungsstätte seines Schöpfers, gehört. Die kraftvollen Teile dieses Werkes und die jubelnde Stimmung des Chores geben dem Ganzen den Charakter einer ausgesprochenen Festmusik.
Mit dem Erscheinen des neuen Musikstiles gegen Ende des 18. Jahrhunderts und seinen individuellen Ausdrucksformen mußten die Kompositionen der italienischen Schule und ihrer Mitläufer verblassen. Trotz seines großen Ansehens mußte es Hasse noch im hohen Alter erleben, daß man ihn überging und daß man seine enorme Produktivität dem Werte seiner Schöpfungen entsprechend abzuschätzen begann. Mit seinem Ableben hat man ihn ungeachtet seiner damaligen Popularität in der musikalischen Welt vergessen —, nur Johann Adam Hiller, der zu ihm eine geradezu schwärmerische Verehrung hegte, hat auf seinen Tod eine Trauermusik geschrieben. Die Musik Hasses, dem einst die ganze musikalische Welt zugejubelt hatte, war durch die inzwischen berühmt gewordenen Großmeister der Musik, Haydn und Mozart, deren Schöpfungen dem deutschen Empfinden näherstanden, verdrängt worden, und auch spätere Versuche zur Wiederbelebung der Hasseschen Opern sind immer vergeblich gewesen.

* * *

PIETRO MASCAGNI

VON

WILHELM ALTMANN

Am 7. Dezember tritt Mascagni in das sogenannte biblische Lebensalter ein. Daß er sich noch trotz vieler Enttäuschungen die Schaffensfreudigkeit bewahrt hat, beweist die Tatsache, daß er an einer Oper Nero arbeitet und damit endlich einen Plan verwirklichen will, den er schon 1892 gefaßt hat, als er auf der Höhe seines Ruhmes stand.

Von dieser Höhe ist er insofern längst herabgestiegen, als er mit keinem anderen Werke nur im entferntesten den Erfolg seiner Erstlingsoper, der Cavalleria rusticana, erreicht hat. Diese hat ihm für alle Zeiten einen hervorragenden Platz unter den Opernkomponisten gesichert. Sie hat aus dem namenlosen, im Kampfe um das tägliche Brot bis dahin keineswegs glücklichen jungen Musiker eine Weltberühmtheit gemacht.

In Livorno war er als Sohn eines mit Glücksgütern nicht gesegneten Bäckers zur Welt gekommen. Dieser wollte ihn für sein ehrsames Handwerk erziehen und förderte deshalb nicht gerade seine schon früh hervortretenden musikalischen Neigungen. Er durfte aber dann doch auf Betreiben seines Onkels Stefan ordentlichen Musikunterricht nehmen. Als Sechzehnjähriger schrieb er bereits Kirchenmusik und eine Sinfonie, der er zwei Jahre später eine zweite folgen ließ. Im Jahre 1885 ermöglichte ihm ein Gönner, der Graf Florestan de Landerel, den Besuch des berühmten Mailänder Konservatoriums, doch behagte ihm der dortige Lehrbetrieb nicht recht. Ohne Abschlußprüfung verließ er die Anstalt und wurde Kapellmeister bei zigeunerhaft herumziehenden kleinen Operettentruppen, für die er die unveröffentlicht gebliebene Operette Il re a Napoli komponierte. Eine schwere Erkrankung machte 1887 seinem Vagabundenleben ein Ende. Nach seiner Genesung blieb er einige Zeit in Neapel und ging dann 1888 als Klavierlehrer und Dirigent der Stadtmusik, d. h. eines meist aus Dilettanten bestehenden Blasorchesters, nach dem apulischen Städtchen Cerignola. Hier begann er, angeregt durch Heines Drama, die Oper Ratcliff, ließ sie aber liegen, als er erfuhr, daß der Mailänder Musikverlag Sonzogno ein Preisausschreiben für eine einaktige Oper erlassen hatte, und stürzte sich mit allem Eifer auf die Komposition der Cavalleria rusticana, deren nach dem bewährten gleichnamigen Drama Vergas bearbeiteter Text ihm zur Verfügung stand.

Dieses Werk, das er in letzter Stunde eingereicht hatte, erhielt unter 73 den Preis. Die Uraufführung in Rom am 17. Mai 1890 wie auch die deutsche Erstaufführung (in Hamburg am 3. Januar 1891) erbrachte den Beweis, daß bei dieser Preisverteilung wirklich einmal ein wertvolles und vor allem sehr bühnenwirksames Werk gekrönt worden war. Es trat sehr bald die Runde

über alle größeren Bühnen an, ja es dauerte nicht lange, da war es auch in die kleinsten Orte durch Wandertruppen getragen worden; es wurde direkt volkstümlich; der beste Beweis dafür ist, daß es auch parodiert wurde (u. a. von Bogumil Zepler als Cavalleria Berolina 1892).

Mag sein, daß die Handlung, in der die Leidenschaften der Liebe und des Hasses miteinander ringen, einen guten Teil des Erfolges immer für sich beanspruchen kann, so hat doch der heiße Atem der durchaus dramatischen Musik etwas Hinreißendes. Dazu kommt eine Fülle herrlicher melodischer Einfälle, eine scharfe Charakteristik der Personen (man denke nur an das Motiv der koketten Lola), eine fesselnde, keineswegs alltägliche Harmonik, der prächtige Aufbau der großen Ensembles und die farbenreiche Behandlung des immer prächtig klingenden Orchesters. Kurz diese Musik wirkt bezwingend und ist auch heute noch keineswegs verblaßt. Ich muß gestehen, daß ich sie, trotzdem ich sie sehr oft gehört habe und sehr genau kenne, immer noch bewundere und ergreifend finde. Auch die deutschen Bühnen können die Cavalleria rusticana noch immer nicht entbehren; auf ihnen wurde sie in den Spielzeiten seit 1927/28 285, 249, 225, 264, 203, 180 mal aufgeführt.

Es hat übrigens bald nach ihrem Auftauchen auch in Deutschland nicht an Stimmen gefehlt, die sich gegen das Werk und besonders gegen den darin zum Ausdruck gekommenen naturalistischen Charakter, den sogenannten Verismus, erklärt haben, ohne das große Publikum für ihre Ansicht gewinnen zu können. Nicht leugnen aber läßt sich, daß die Cavalleria rusticana einen geradezu unheilvollen Einfluß auf manche deutsche Tonsetzer ausgeübt hat; denn diese, die eingesehen hatten, daß die bisher Mode gewesene Wagner-Nachahmung zu keinen Bühnenerfolgen geführt hatte, glaubten nunmehr sich dem Verismus verschreiben zu müssen. Dazu kam, daß der Herzog Ernst II. von Coburg-Gotha, der übrigens selbst unter die Opernkomponisten gegangen war, 1893 ein Preisausschreiben für einaktige Opern erließ. Über 120 liefen daraufhin ein. Preisgekrönt wurden die übrigens keinen veristischen Stoff behandelnde Evanthia von Paul Umlauft und die Rose von Pontevedra von Jos. Forster. Aber längst sind diese Preisopern wie die vielen andern Einakter der damaligen Zeit, von denen noch der Asket Karl Schröders und Ferdinand Hummels Mara genannt seien, in den Theaterarchiven verschwunden, während die Cavalleria rusticana immer noch ein Kassenstück geblieben ist.

Hätte sich Mascagni darauf beschränkt, in der Folgezeit nur Stoffe zu vertonen, die in dem *Volksleben seiner Heimat* wurzelten und ihm gestatteten, leidenschaftliche Musik so recht dem Empfinden seines Volks gemäß zu schreiben, so würde er sich durch seinen ehemaligen Mitschüler am Mailänder Konservatorium Puccini in der Gunst des internationalen Publikums nicht haben überflügeln lassen und hätte sich die mancherlei Mißerfolge erspart, die ihn bei seinem weiteren Schaffen mehr oder minder verfolgt haben.

Schon seine zweite Oper »Freund Fritz« bedeutete für seine Verehrer eine Enttäuschung. Meines Erachtens hat man an diesem Idyll, dessen Libretto nach einer Erzählung der elsässischen Dichter Erckman und Chatrian gearbeitet ist, einen ganz falschen Maßstab angelegt, es nur vom Gesichtspunkt der Cavalleria rusticana aus betrachtet, statt als rein lyrische Oper zu werten. Gern erinnere ich mich noch seiner Aufführungen in Wien und Berlin, wo mich seine feine Lyrik besonders erfreut hat. Es ist so recht auf musikalische Feinschmecker zugeschnitten, so ganz ohne Knalleffekte, übrigens in harmonischer Hinsicht oft durchaus eigenartig. Der Neigung, seine Opern harmonisch zu würzen, ist Mascagni auch später treu geblieben, doch hat er sich öfters damit nur geschadet, z. B. in der japanisch gefärbten Iris und in der Isabeau.

Noch weniger wie »Freund Fritz« konnten sich die auch in Berlin seinerzeit (1893) gegebenen Rantzau, deren Stoff wieder einer elsässischen Familiengeschichte von Erckman und Chatrian entnommen war, auf den Bühnen halten, obwohl auch darin viele Stellen waren, an denen jeder ehrliche, d. h. unvoreingenommene Musikfreund Gefallen finden mußte. Und womöglich noch geringeren Eindruck, wenigstens in Deutschland, hinterließen infolge der immer schwächer werdenden, durch harmonische Künsteleien doch nicht verhüllten Erfindungskraft die weiteren dahin gelangten Opern. Es waren dies Ratcliff (1895 bzw. 1897), Silvano (1895 bzw. 1897), Zanetto (1896), Iris (1898 bzw. 1899), Amica (1905 bzw. 1906), Isabeau (1911 bzw. 1913), Lodoletta (1917 bzw. 1920), endlich der kleine Marat (1921 bzw. 1922); letztere Oper scheint mir beachtenswert zu sein.

Abgesehen von einigen anderen Opern sind nicht nach Deutschland gedrungen zwei Kantaten, die dem Andenken König Humberts gewidmete Totenmesse und verschiedene sinfonische Dichtungen, u. a. die Rapsodia Satanica (1915). Selbst Mascagnis Lieder haben sich bei uns nicht recht eingebürgert.

Nicht unerwähnt darf gelassen werden, daß er auch die Feder fleißig in musikalischen Angelegenheiten geführt hat.

Eine eingehende Würdigung seines Schaffens ist von einem Deutschen bisher noch nicht versucht worden. Wohl aber hat ihm sein Landsmann Ed. Pompei 1912 ein Buch von 545 Seiten gewidmet, das wohl jetzt von anderer Seite eine Fortsetzung erfahren wird. Das letzte Wort über den Tondichter Mascagni ist jedenfalls noch nicht gesprochen worden.

Als Dirigent seiner ersten drei Opern ist er wiederholt nach Deutschland gekommen; auch Konzertreisen, teilweise sogar mit einem eigenen großen Orchester, in dem sein kleiner Sohn als Geiger mitwirkte, haben ihn wiederholt zu uns geführt; immer ist er bei uns sehr freundlich aufgenommen worden, wenn auch nicht so enthusiastisch wie in Wien, wo namentlich unter den Damen geradezu ein Mascagnifieber herrschte, als er während der inter-

nationalen Theaterausstellung 1892 dirigierte. In Rußland hat er 1900, in Nordamerika 1902, in Südamerika 1911 Triumphe gefeiert; in seiner Heimat ist er bis in die neueste Zeit mit Auszeichnungen und Ehrungen aller Art überschüttet worden. Von 1895 bis 1902 hat er das dem Andenken Rossinis gewidmete Konservatorium in Pesaro, sodann die nationale Musikschule in Rom geleitet.
Daß er die Oper Nero noch vollenden und damit einen großen Erfolg endlich einmal wieder erringen möchte, ist sicherlich auch der Wunsch vieler Deutschen anläßlich seiner Vollendung des 70. Lebensjahres.

VOM MUSIKALISCHEN HÖREN

VON

CARL JOHANN PERL-BERLIN

Dem Hirnforscher Prof. Dr. *Franz Schück*
in dankbarer Verehrung

Das musikalische Hören gehört zu den am wenigsten erforschten Gebieten des menschlichen Geisteslebens.
Diese Behauptung wird fürs erste jeden befremden, der die umfangreiche Sammlung musikästhetischer, akustischer und musikpsychologischer Werke kennt, und sie wird jeden zum Widerspruch herausfordern, der die tiefen Forschungen von Kant, Schopenhauer, Hanslik, Helmholtz, Wundt u. a. auf diesem Gebiete benutzt hat.
Dennoch steht die Wissenschaft heute der Erforschung des musikalischen Hörens, also jener besonderen Tätigkeit des Gehörsinnes, ungleich ferner als der unserer anderen Sinnesorgane. Allerdings fehlen Analogien. Die Funktion des Auges z. B. ist so ziemlich ergründet, aber man kann kaum von einem »malerischen Sehen« sprechen, es sei denn beim Maler selbst. Ein hoher Prozentsatz der Menschheit jedoch hört musikalisch, das heißt, eine überwiegende Mehrzahl der Menschen, gleichviel ob Neger, Chinesen oder Europäer, hat die Fähigkeit, *Töne bestimmter Systeme in ihrem Verhältnis zu einander* richtig zu vernehmen. Eine große Zahl unter ihnen, vielleicht die Mehrzahl, ist sich dieser Fähigkeit nicht einmal bewußt, und die andern halten dieses »Betrachten der Tonformen«, dieses »Sichhingeben an die Bewegung der Tonmassen«, dieses Aufnehmen tönender »Willensregungen« für selbstverständliche Funktionen ihres Gehörapparates.
»Musik als Sprache des Gefühls und der Leidenschaft«, wie sie in Schopenhauers »Metaphysik der Musik« ziemlich ungenau und nebulos definiert wird, ist schon lange vor ihm, vielleicht seit sie zur Kunst geworden ist, *geistig* erfaßt worden, aber zwischen diesem geistigen Erfassen und dem physiolo-

gischen Gehörvorgang klafft ein tiefer Abgrund, den die Wissenschaft bisher nicht zu überbrücken vermochte. Hier liegt etwas völlig *Unerforschtes*, und es ist merkwürdig, wie alle Theoretiker und Ästhetiker, Psychiater, Ohrenärzte und Hirnforscher es bisher vermieden haben, diesen Zusammenhang aufzudecken, oder, anders ausgedrückt, den Funktionen des Cortischen Organs und der membrana basilaris weiter nachzugehen.

Man kann es als Symbol betrachten, daß jenes Cortische Organ, das so ziemlich das letzte für die Ohrenheilkunde in Betracht kommende Organ des inneren Ohres ist, im sogenannten »Labyrinth« liegt. Aber erst dahinter beginnt unser Phänomen; erst von hier aus, wo man schließlich auch jeden Schall und Knall vernimmt, erfolgt jene geheimnisvolle Weiterleitung der Musik zum Gehirn. Hier setzt der psychologische Akt der Deutung, grob gesprochen die Unterscheidung verschiedener Töne ein, und die Wissenschaft erklärt dies als »zerebralen Vorgang«, das heißt: sie steht vor einer Undurchdringlichkeit. Da jedoch nicht alle zerebralen Vorgänge undurchdringlich sind, ist immerhin Hoffnung vorhanden, auch diesen mit der Zeit klären zu können.

*

Als Europäer, oder peripherer ausgedrückt, als Abendländer, definieren wir das musikalische Hören auf unsere Art, und zwar mit den zur Zeit verfügbaren Voraussetzungen: es ist, für uns, die Fähigkeit, die Töne der physikalischen Obertonreihe in ihrem Intervallverhältnis richtig zu vernehmen, sie, gegebenenfalls, auch ohne Kenntnis ihrer Nomenklatur, ohne Wissen um ihre Schwingungszahlen, ohne absolute Höhenbestimmung voneinander zu unterscheiden; mit andern Worten: wir hören musikalisch, wenn wir eine Terz von einer Quart, eine Sext von einer Septime zu unterscheiden vermögen. Mit dieser absichtlich sehr knapp formulierten Definition wird bereits ein zum Teil aktives, jedenfalls kein absolut passives Phänomen ausgedrückt: wir sprechen von einer *Fähigkeit*. Und die Erfahrung lehrt uns, daß der Mensch, der musikalisch hört, im gleichen Verhältnis zu seiner hier bereits nachzuprüfenden Hörfähigkeit auch musikalisch zu singen imstande ist. Die beträchtlichen Hemmungserscheinungen abgerechnet, ist sogar die Prüfung des Singevermögens die weitaus ergiebigere.

Vorderhand fehlt es an statistischem Material über die Verbreitung jener meist angeborenen Krankheit des »inneren Ohres« (das hier an Stelle des noch nicht erforschten Gehirnorgans gesetzt wird), mit der jener verhältnismäßig seltene Typus auftritt, den wir absolut unmusikalisch nennen. Es ist dies der Mensch, der unserem gebräuchlichen Tonsystem völlig indifferent gegenübersteht, der nicht hoch von tief zu unterscheiden vermag und der, bezeichnenderweise, sehr häufig auch unsere primitivsten metrischen und rhythmischen Erscheinungen in der Tonkunst, ja selbst, wenn auch seltener, in der Sprache

und beim Tanz, beim Marschieren und Turnen nicht erkennt. Daß dieser Typus, er mag sonst durchaus normal und in anderen Sphären sogar hochbegabt sein, vorkommt, weiß jeder von uns: er hat ihn bereits in der Schulgemeinschaft kennengelernt. Dort hat man sich mit seiner Unfähigkeit abgefunden, dort hat der Lehrer sehr bald erkannt, daß dieser Unfähigkeit nicht beizukommen ist, und der Betreffende selbst, der meist gar nicht weiß, was ihm eigentlich fehlt, im wahrsten Sinn des Wortes fehlt, hat keine Ursache gehabt, nach den Gründen zu forschen, die ihn des Vergnügens berauben, an dem die Mehrzahl seiner Kameraden Gefallen findet. Musik ist und bleibt für ihn mehr oder weniger störendes Geräusch, organisierter Lärm, alles eher als Genuß oder gar geistiges Erlebnis. Es ist nicht festgestellt, ob *Goethe* zu diesem völlig unmusikalischen Typus gehört hat; nach seinen sprachrhythmischen Leistungen zu urteilen, ist es kaum denkbar. Jedenfalls aber war seine musikalische Hörfähigkeit sehr gering, und er, der umfassende Denker, wußte es auch, als er, im Hinblick auf diesen schmerzlich empfundenen Mangel einmal sagte: »Ich weiß, daß mir ein Drittel der Menschheit fehlt.«

Von hier über den landläufig Musikalischen, der zur Not eine primitive Volksliedzeile im Chor mitsingen kann, zum musikalisch begabten Rezeptiven, der bereits mit Genuß Musik empfindet; weiter über den hochbegabten reproduzierenden Musiker bis zum schöpferisch veranlagten Künstler, also bis zu den höchsten Exemplaren des menschlichen Geschlechts: eine unzählbare Fülle von Stationen, eine Vielfalt ein und desselben Phänomens, über das wir nichts Genaues wissen. *Es handelt sich hier um einen so abstrakten Vorgang, daß seine Lokalisierung im Gehirn vorderhand noch auf unüberwindliche Hindernisse stößt.* Die ärztliche Wissenschaft, und zwar ihr Teilgebiet der Gehirnforschung, hat so viel mit Pathologie zu tun, daß sie zur Ergründung des Gegenteils, nämlich der Gesundheit, um nicht zu sagen: der Genialität, bisher noch keine Zeit fand....

Also bescheiden wir uns! Wir ahnen die Stufenleiter, die von Null bis Unendlich reicht, vom Unmusikalischen, den wir heute noch nicht das Recht haben, einen Kranken, höchstens einen Benachteiligten, zu nennen, bis zu jenem Genie, das des »Gehörs« verlustig ging und ein cis-moll-Quartett schrieb. Wir kennen die Mittel, die dazu dienen, jenes köstliche Rätselorgan des musikalischen Gehörs zu pflegen, weiterzubilden, seine Genußfähigkeit, ja seine Produktionskapazität zu fördern, zu erhöhen. Jeder, der Musik unterrichtet, erlebt dieselben Sensationen bei seinen Schülern: von besonders Begabten abgesehen, die von Anfang an im Erkennen und Darstellen »richtiger« Intervalle unfehlbar sind, schreiten die andern auf diesem Erkenntniswege progressiv vorwärts. Man muß die Freude eines Kindes miterlebt haben, das nach etwa einjährigem Violinstudium zum erstenmal selbständig die vier Quinten seines Instruments zu stimmen vermag, um zu ermessen, was der Besitz des »reinen« musikalischen Gehörs bedeutet.

*

Hochinteressant ist es, den unzähligen Ausstrahlungen aktiver Natur nachzugehen, die sich aus der Fähigkeit des musikalischen Hörens ergeben. Es sei hier, der Besonderheit halber, eine Einschaltung gestattet. Es ist erwiesen und wissenschaftlich festgestellt, daß es auch in der Tierwelt ein musikalisches Hören in unserem Sinne gibt. Gemeint ist nicht die Reiz-Reaktion mancher Tiere auf Musik, sondern eben jene oben des näheren erörterte Fähigkeit der Intervallbestimmung. Vom gelehrigen Papagei und Star weiß jeder. Unter den Vögeln, die im allgemeinen, nach unserer Systematisierung, atonal singen, zeichnet sich die zum Standvogel gewordene Amsel durch ihre oft erstaunliche Musikalität aus. Es gibt eine Reihe von sehr aufschlußreichen Beobachtungen dieses Gebietes, denen hier eine weitere hinzugefügt sei. Der Verfasser bewohnte vor Jahren eine Dresdner Villengegend und hatte damals die Gewohnheit, sein Nachhausekommen mit einem Pfiff anzukündigen. Regelmäßig erwies sich nach einer gewissen Zeit, daß sein Pfiff von Amseln imitiert wurde. Das betreffende Motiv, das im allgemeinen gar nicht so einfach war, mußte dann durch ein anderes ersetzt werden. Nach einer Abwesenheit von zwei Jahren kam er im Frühling wieder in dieselbe Gegend und bekam, als Morgengruß, ein Potpourri aus den mehr oder weniger korrumpierten, dennoch aber deutlich erkennbaren Pfiffmotiven zu hören, die, in willkürlicher Aneinanderreihung, anscheinend bereits von der nächsten Amselgeneration lustig gesungen wurden.

Der Mensch nun, dem »Gesang gegeben«, singt auch auf mannigfache Art, meist ungelernt, und hier offenbart sich die schier unübersehbare Fülle von musikalischen Hörergebnissen. Denn daß Singen vor allem andern Wiedergabe gehörter und im Gedächtnis aufbewahrter Tonreihen ist, unterliegt keinem Zweifel. Selbst die so oft und gern als original und als soeben erfunden angesprochenen Melodien, die man häufig in prachtvoller Ausführung auf Almen und Sennhütten, von Hochgebirgshirten und Sennerinnen zu hören bekommt, sind zumeist altes, vom Vater jeweils auf die Kinder hörmäßig vererbtes musikalisches Gut. Das Wie, Wann, Warum und Wielange der reproduzierenden Gehörskraft ist es, das uns vor allem interessiert. Auch hier hat man es wieder mit einer kolossalen Abstufung zu tun. Vom hochkultivierten, geistig und künstlerisch jedem Meisterwerk der Tonkunst gewachsenen Konzertsänger bis zum stereotyp ununterbrochen ein paar gleiche Melodiefetzen vor sich hinpfeifenden Londoner Autobusschaffner führt abermals ein an Besonderheiten reicher Weg. Hier hat sich freilich die moderne Psychiatrie bereits einige Erkenntnisse geholt, ebenso die Psychoanalyse, da in diesem Gebiete ein Riesenkomplex unbewußter Gehirnvorgänge zu finden ist. Man entdeckt sowohl bei Kindern als auch bei Erwachsenen sehr merkwürdige Erscheinungen, die wir Zwangsmelodisationen nennen, ein oftmals auf Stunden ausgedehntes, jeder Assoziation bares Vorsichhinsingen von weitläufigen Melodien, die sich spontan und unwiderstehlich ins Bewußtsein drängen. Die

davon Befallenen empfinden diese Tätigkeit, die gut neben einer sogar komplizierten gedanklichen Arbeit einhergehen kann, rein als Entfaltung einer physisch wirkenden Kraft und sind von ihr keinesfalls belästigt. Im Gegenteil, ihre Ausübung ist sogar meist Anzeichen für geistiges und körperliches Wohlbefinden. Diese Art von Singen ist fast stets unbewußter Vorgang, es gelingt kaum je, die Betreffenden, sobald man sie unterbrochen hat, zur bewußten Fortsetzung des Gesanges zu veranlassen. Das Material, das sie ihrem Gesang zugrunde legen, setzt sich durchwegs aus Gehörtem, oft nur ein einziges Mal Gehörtem zusammen, das bewußt wiederzugeben ihnen mit dem besten Willen nicht möglich wäre. Wie ja das Problem des musikalischen Gedächtnisses als reine Funktion des musikalischen Hörens eines der verwirrtesten im menschlichen Seelenleben ist. Jenseits aller Ästhetik, an keinerlei gedankliche Bindung und Vorstellung geknüpft, behält der Mensch, oft genug auch zu seinem eigenen Leidwesen, Melodien haargenau im Gedächtnis, das sie ihm immer wieder reproduziert, gleichviel ob er steten Umgang mit Musik hat oder nicht. Und nicht weniger merkwürdig ist eine Erscheinung, wie sie besonders seit der Popularisierung der mechanischen Musik und seit der Verbreitung des Rundfunks immer weitere Kreise erfaßt hat. Es ist das Bedürfnis vieler Menschen von zum Teil durchaus geistiger Einstellung nach künstlicher Dekonzentrierung, die beim Arbeiten, Lesen, Schreiben, Sprechen und Denken das Hören von Musik nicht mehr entbehren können.

Schließlich sei jenes Phänomens gedacht, das sowohl wegen seiner Eigenart als auch wegen seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung die höchste Aufmerksamkeit beansprucht: *das schöpferische musikalische Hören*. Eigenartig deshalb, weil es die geheimnisvollste Form künstlerischer Konzeption darstellt. Der Tonsetzer schafft, streng genommen, auf Grund seines inneren Hörens, und zwar hört er in diesem Falle, was in der Tat nicht zu hören ist, sondern nur in seiner Phantasie, mit Hilfe seiner Einbildungskraft, lautlos, erklingt. Diese Paradoxie ist es, die das kompositorische Gestalten von allem anderen künstlerischen Schaffen unterscheidet. Das Fehlen jeder Bindung zu den Erscheinungen außerhalb der absoluten musikalischen Sphäre macht die Tonkunst zu dem, was sie ist: zu der sachlichsten künstlerischen Äußerung, deren die Menschheit mit Hilfe ihrer besten Exemplare, der Genies, fähig ist. Gewiß ist alles Schöpferische ein Wunder und stammt daher von Gott, der aller Wunder Urheber ist (Heinrich Schenker); das Wunder der tonsetzerischen Schöpfung aber ist deshalb noch um vieles verschleierter, weil es zu den Voraussetzungen, auf denen alle anderen künstlerischen Schöpfungsakte beruhen, noch eine letzte, das heißt: erste fordert, nämlich jenes Rätselorgan, das keiner kennt, das keinen Namen hat, das sich fortwährend wandelt und die Gabe besitzt, Klänge zu hören, die noch nie erklangen.

* * *



FRANZ GRUBER



Ed. Birlo, phot.

HANS PFITZNER

FANFARE FÜR HANS PFITZNER!

Eindrücke aus einem Gespräch mit dem Dichterkomponisten

Es gibt kaum einen lebenden deutschen Komponisten, der in seinem Gesamtwerk eine so enge und gültige Verbindung mit dem deutschen Wesen eingegangen ist, wie *Hans Pfitzner.* Zu einer Zeit, da auch in der Musik Konjunktur- und Inflationserscheinungen das große Wort führten und die Herrschaft an sich rissen, blieb er aufrecht und konzessionslos seinen Idealen treu, groß im Schaffen, Nachschaffen und Lehren. Sein Wirken war immer Dienst am Volk. Die Sache ging ihm über alles. Dem Eigennutz stellte er vorbildhaft den Gemeinnutz gegenüber. *So war Pfitzner ein geistiger Wegbereiter der nationalsozialistischen Idee* zu einer Zeit, als die NSDAP. noch nicht gegründet war. Und heute, da der Nationalsozialismus den Staat erobert hat und ihn in seiner Totalität erfüllt, ist für Pfitzner noch kein Platz gefunden, um sein kampferprobtes Können und Wissen dem Dritten Reich dienstbar zu machen. Wo liegen die Gründe? Es mag sein, daß die eckige und kantige Natur des Meisters, der durch zahllose Enttäuschungen verbittert ist, den Ruf seiner »Unverträglichkeit« gefördert hat. Aber man soll sich nicht an der rauhen Schale stoßen, wenn der Kern echt und edel ist. Und dieser Kern ist Pfitzners Werk, das in unvergänglicher Schönheit und Innerlichkeit »*Von deutscher Seele*« kündet. In einem Gespräch mit unserem *F.-W.-H.*-Mitarbeiter, das sprunghaft die verschiedenartigsten Themen persönlicher und sachlicher Natur berührte, betonte Hans Pfitzner gleichmütig, daß er bis heute weder eine Berufung noch eine Anfrage wegen einer solchen erhalten habe. Er lege auf diese Feststellung deshalb besonderen Wert, weil in der Öffentlichkeit häufig geflissentlich das Gegenteil verbreitet wurde. Mit berechtigtem Stolz konnte Pfitzner darauf hinweisen, daß er den Kampf gegen das Judentum schon zu einer Zeit führte, als er noch gefährlich war. Er nahm sich *Paul Bekker* vor, der hinter sich die »Frankfurter Zeitung« und vor sich ein deutsches Publikum hatte, die beide bedingungslos auf ihn schworen. »*Ich habe Zeit meines Lebens in diese Kerbe gehauen, die heute als theoretische Voraussetzung der nationalsozialistischen Weltanschauung gilt, aber*«, fuhr er mit nachdrücklicher Betonung fort, »*mit 90 Jahren kann ich es nicht mehr schaffen!*« Es ist vielleicht notwendig, an die Straßburger Zeit des Meisters zu erinnern. Hier wirkte er von 1908 bis 1918 in einer überragenden Stellung, die er bis zum letzten Augenblick hielt. Bettelarm, von den Franzosen vertrieben, kehrte er nach Deutschland zurück. In *Straßburg* war Pfitzner *Direktor der Oper,* in der er als Dirigent und Spielleiter vorbildlich wirkte. Als *Direktor des Konservatoriums* leitete er eine Kapellmeister- und eine Opernklasse. Außerdem dirigierte er die städtischen Sinfoniekonzerte und »*komponierte und dichtete nebenbei Kleinigkeiten wie den Palestrina*«, um seinen persönlichen Ausdruck zu gebrauchen. Die gleiche Aktivität sprüht auch heute noch aus der Persönlichkeit Pfitzners, der für seinen Schaffensdrang eine weiträumige Werkstatt gebraucht. Er hat sich nie um Verantwortungen gedrückt, sondern stets seinen Kopf in die Bresche geworfen.

Den Bestrebungen, durch Preisausschreiben das musikalische Schaffen anzuregen oder anzukurbeln, steht der Dichterkomponist äußerst skeptisch gegenüber. »*Die vielbegehrten Volksopern lassen sich weder züchten noch herbeipfeifen!*« Daß er selbst unentwegt an der Erneuerung der Volksoper gearbeitet, daß er durch Wort und Tat Pionierdienste geleistet hat, beweisen die erfolgreichen Ausgrabungen der »*Undine*« von *E. T. A. Hoffmann,* der »*Loreley*« von *Bruch,* der Opern *Marschners* und nicht zuletzt der »*Euryanthe* von *C. M. von Weber.* Und wieder folgt die tragische Feststellung: »*Ich habe kein Glück, kein Mensch folgt mir nach!*«

»*Jazz ist Gemeinheit, Atonalität ist Irrsinn*«, mit diesem geradezu klassischen Ausspruch charakterisierte Pfitzner die Nachkriegsmusik der -ismen, um gleichzeitig

auch die bekannten Forderungen nach weiterer Teilung der Töne als Wahnwitz abzulehnen. Viertel- und Sechsteltöne seien außerdem höchst überflüssig. Und um zu beweisen, wie vielfältig reich unser Tonsystem ist, setzte er den Fall, das man einmal einen einfachen Mann in der Aufführung von Wagners »Götterdämmerung« schickte um ihn nachher zu fragen, wieviel verschiedene Töne wohl nach seiner Meinung darin vorgekommen wären. »Millionen«, würde dieser vielleicht sagen und auf das Höchste überrascht sein, wenn man ihm klarmachte, daß Wagners Riesenwerk auf zwölf Tönen aufgebaut ist, aus denen auch ein einfaches Kinderlied besteht.

Als erklärter Gegner jeder Artistik und jeden Krampfes hat Pfitzner immer bestanden auf der werkgetreuen Wiedergabe der großen Kunst unserer Meister. Die deutschen Bühnen glaubten ihre Pflicht getan zu haben, wenn sie Pfitzner zu Inszenierungen seiner eigenen Opern einluden. Daß er der genialste Wagner-Regisseur unserer Zeit ist, daß Wagnerscher Geist, Wagnersche Gesinnung und Wagnersches Verantwortungsgefühl eine Fortsetzung in Pfitzners Sein und Wirken gefunden haben — wie sein Biograph *Walter Abendroth* einmal treffend feststellte — sollte einmal von amtlicher Seite durch einen Regieauftrag in größerem Rahmen bestätigt werden, wie überhaupt der *Einsatz Pfitzners in die Kulturarbeit des neuen Staates eine Selbstverständlichkeit* sein sollte. Dann wird sein kompositorisches Schaffen — »*seit einem Jahr, seit den Liedern op. 41, habe ich nicht mehr geschrieben!*« — auch einen neuen Auftrieb erhalten.

Hans Pfitzner gehört in die erste Front der geistigen Führer des neuen Deutschlands. Fast will es scheinen, als ob sein Wirken nun für überflüssig angesehen wird, nachdem in der Musik sein »Programm« verwirklicht ist. *Auch die Reichsmusikkammer wird auf die Dauer ebensowenig auf Hans Pfitzners Mitwirkung verzichten können, wie das deutsche Theater auf seine vitale Regiekunst. Wer richtet zuerst den Appell an ihn, den großen deutschen Menschen und Künstler?*

SCHWEIZERISCHES MUSIKFEST IN STRASSBURG

Wer die Vortragsfolgen dieser vier schweizerischen Musiktage einmal nach der Herkunft der berücksichtigten Tonsetzer betrachtete, dem mußte der überragende Anteil der Deutschschweizer ins Auge springen: 14 Namen und nur drei romanische. Ein solches Verhältnis entspricht aber auch ungefähr der wirklichen Lage; in der Tat vermag nämlich die deutsche Schweiz, seit sich das Land in stärkerem Maße am mitteleuropäischen Musikschaffen beteiligt, weit mehr tüchtige und lebendige Kräfte als die welsche einzusetzen. Damit hing es auch zusammen, daß — von Suters Oratorium »Le Laudi« abgesehen, dem umbrisch-mundartliche Worte zugrunde liegen — bei dieser Tagung von Straßburger und Schweizer Chören und Solisten in Straßburger Konzertsälen ausschließlich in deutscher Sprache gesungen wurde. (Eine welschschweizerische Oper wurde als Gastgeschenk der Stadtgemeinde geboten.) Wegen der Nähe des heurigen Tagungsortes konnte diesmal, im Gegensatze zu dem Wiesbadener Feste vor zwei Jahren, auch gerade die für die Schweiz charakteristischste Schaffensgattung, die Chormusik, stärker berücksichtigt werden.

Die Tagung fand auf Einladung Straßburgs statt, doch zeichnete der Schweizerische Tonkünstlerverein für die Spielfolgen verantwortlich. Es war ihm dabei offenbar nicht auf die betonte Herausstellung »letzter Neuheiten« angekommen. Schon für eine Körperschaft wie den Allgemeinen Deutschen Musikverein ist das ja mit Schwierigkeiten verknüpft. So konnte man besonders auch einige größere Werke von Gewicht hören, die — wie etwa Suters Oratorium, Schoecks (konzertmäßig dargebotene) dramatische Kan-

tate »Vom Fischer und syner Fru« und Andreaes »Li-Tai-Pe«-Gesänge — mindestens dem schweizerischen und dem deutschen Musikkundigen geläufig sind. Immerhin — und das ist bezeichnend für den Vergleich zwischen heutiger französischer und deutscher Musikpflege — hatten die Wiedergaben fast ausnahmslos als örtliche Erstaufführungen zu gelten.

Suters Werk, womit sich der Tondichter aus einer mittleren künstlerischen Ebene zu erstaunlicher Höhenleistung von vielfach ergreifenden inneren Gesichten herausgearbeitet hat, bildete als letztes des zweiten Orchester- und Chorkonzertes die würdige Krönung des ganzen Festes. Auch am Schlusse des ersten Abends stand schon ein etwas älteres beachtenswertes Chorstück: *Fritz Bruns* »*Verheißung*«, eine zu schönen Steigerungen geführte kräftig-herbe Vertonung Goethescher Worte. Nur zwei rein orchestrale Werke sind zu nennen: Die musikalische Ouvertüre zur Oper »Der Simplicius« von *Hans Huber* und *Walter Geisers Violinkonzert*, das dem Solisten zumal in den fein gestalteten beiden letzten Sätzen dankbare Aufgaben stellt. Ausschließlich neuere Erzeugnisse schloß die Kammermusik ein: ein von Wohllaut und hymnischem Schwung getragenes Streichquartett von *Jean Binet*, das beste Stück welschschweizerischer Herkunft, eine *Geigensonate* von *Frank Martin*, die im Anschlusse an einen bestimmten Schaffensabschnitt Strawinskijs und eine Manier gewisser jüngerer Deutscher in vielfach nur zweistimmigem Klaviersatz gearbeitet ist, aber doch auch durch ihre asketische Geistigkeit fesselt; die Klavierliederreihe »*Neues Hoffen*« von *Werner Wehrli*, eine »*Herbst-Kantate*« von *Willy Burkhard* (diese wegen ihres gesangsmäßigeren Satzes und edleren Melodik anziehender als jene wie Improvisationen anmutenden Lieder); endlich eine Reihe *Klavierstücke*, von denen die aus der Feder *Conrad Becks*, *Paul Müllers* und *Walter Schulthess'* am meisten überzeugten. Die schon bald 30 Jahre alte Oper »*Les Armaillis*« (Die Kuhhirten) von *Gustave Doret*, dem namhaftesten welschschweizerischen Tonsetzer, mußte ich leider versäumen. Sie wurde mir als eine etwa in dem französischen Stile jener Zeit gut gearbeitete Komposition geschildert, an der freilich die Jahre nicht spurlos vorübergegangen seien. Wahrscheinlich wird in 30 Jahren auch von den anderen Erzeugnissen, die in den vier Tagen »ausgestellt« waren, nicht mehr viel übrig sein; aber es ist anzunehmen: etwa von Suters Oratorium wird man dann noch nicht als von »verblaßter Musik« reden.

Eine große Anzahl tüchtiger Musiker und Musikvereinigungen meist Schweizer Herkunft hatte sich zur Wiedergabe der Werke zusammengefunden: außer den für das Bühnenwerk nötigen Mitgliedern der Straßburger Oper die Damen Peltenburg (Sopran), Frey-Knecht (die sich auch der Solosoprangesänge mit wohltuender Stimme und Bemühung um die geistige Deutung annahm), Hoch (Alt), die Herren Grüninger, Bauer (Tenor) und Löffel (Baß), Tirt, de Boer (Violine), Walter Frey (Klavier), das Zürcher Streichquartett, das Städtische Orchester und der Chor von St. Wilhelm zu Straßburg sowie der durch einstimmige Kinderstimmen verstärkte, rühmlich bekannte Basler Gesangverein. Festdirigenten waren drei nahe miteinander verwandte tüchtige Kapellmeister: Fritz (Straßburger Orchester), Hans (Basler Chor) und E. G. Münch (Oper). *Max Unger*

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

(NEUORDNUNG IN DER DEUTSCHEN MUSIKWISSENSCHAFT.)

Um die musikwissenschaftliche Forschung und Lehre, die der Erkenntnis und damit auch der unverkümmerten, lebendigen Auswirkung des nationalen musikalischen Kulturguts dienen sollen, dem neuen Staat zu fruchtbarer Arbeit eingliedern zu helfen, hat der Prä-

sident der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft (bisher Deutsche Musikgesellschaft) Prof. Arnold Schering-Berlin die Gesellschaft auf dem Führer- und Leistungsgrundsatz neu aufgebaut und ihr eine neue Arbeitsgliederung gegeben. Der Förderung der wissenschaftlichen Tätigkeit soll ein Fachbeirat dienen, der sich aus den Fachberatern folgender Arbeitsgruppen zusammensetzt: Musikalische Landeskunde (Prof. Seiffert-Berlin mit Prof. von Ficker-München und Prof. Müller-Blattau-Königsberg) — Musikalische Bibliographie und Bibliothekswesen (Dr. Krabbe-Berlin mit Prof. Springer-Berlin, Dr. Beckmann-Berlin, Dr. Taut-Leipzig) — Instrumentenwesen und musikalischer Denkmalschutz (Prof. Gurlitt-Freiburg mit Prof. Schultz-Leipzig und Prof. Frotscher-Danzig) — Universitätswesen (Prof. Schiedermair-Bonn mit Prof. Vetter-Hamburg und Dr. Birtner-Marburg) — Musikerziehung (Prof. Stein-Berlin mit Prof. Noack-Darmstadt und Dr. Schäfke-Berlin) — Evangelische Kirchenmusik (Prof. Hasse-Tübingen mit Prof. Gerber-Gießen und Dr. Mahrenholz-Hannover) — Katholische Kirchenmusik (Prof. Ursprung-München mit Prof. Schmitz-Breslau und Prof. Halbig-Berlin) — Opernwesen (Prof. Lorenz-München mit Prof. Schmidt-München, Prof. Bücken-Köln und Dr. Anheißer-Köln) — Kritik, Verlag und Konzertwesen (Dr. Heuß-Leipzig mit Prof. Werner-Hannover und Dr. von Hase-Leipzig) — Pressewesen (Dr. Steglich-Erlangen mit Dr. Schenk-Rostock) — Musikalische Volkskunde, Volkslied (Prof. Moser-Berlin mit Prof. Müller-Blattau-Königsberg und Dr. Quellmalz-Freiburg) — Vergleichende Musikwissenschaft, Rundfunk, Schallplatte (Prof. Schünemann-Berlin mit Dr. Heinitz-Hamburg und Dr. Schneider-Berlin) — Musikwissenschaftliches Publikations- und Reproduktionswesen (Prof. Besseler-Heidelberg mit Dr. Zenck-Göttingen und Dr. Osthoff-Berlin). Die Schriftleitung der Zeitschrift für Musikwissenschaft hat Prof. Schneider-Halle übernommen. Die Herausgabe eines Jahrbuchs ist vorgesehen. Ein Generalsekretär (Dr. von Hase-Leipzig) und ein Finanzbeirat werden die geschäftlichen Angelegenheiten regeln. Bei der Verwirklichung dieser Pläne wird alles darauf ankommen, daß sich die wissenschaftliche Forschung nicht nur als Selbstzweck betrachtet, sondern sich ihrer Verbundenheit mit dem Kulturleben der Nation und der daraus entspringenden Verantwortung stets bewußt ist.

In einer Versammlung der Vertreter der Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten und Hochschulen in Leipzig ist begonnen worden, den neuen Arbeitsplan in die Tat umzusetzen. Lebhaft begrüßt wurde der Entschluß des Präsidenten, Staatsrat Dr. Furtwängler, Thomaskantor Dr. Straube und den Senioren der deutschen Musikwissenschaft Geh. Rat Stumpf-Berlin und Geh. Regierungsrat Sandberger-München die Ehrenmitgliedschaft anzutragen und dem Reichskanzler, dem Reichspropagandaminister sowie den Unterrichtsministern der Länder und das Gelöbnis tatkräftiger Mithilfe am Aufbau der Kultur des neuen Reiches zu übermitteln.

Zur Entstehungsgeschichte eines deutschen Volkslieds

Obwohl »Stille Nacht, heilige Nacht« zu den meistverbreitetsten Liedern des deutschen Volkes zählt, dauerte es lange, bis die Urheberfrage von Wort und Weise endgültig geklärt wurde. Ein Volkslied, das sich von Mund zu Mund fortpflanzt, bedarf nicht der Niederschrift, womit auch gewöhnlich die Nennung von Dichter und Komponisten wegfällt. Wie beispielsweise unsere Jugend heute noch Mozarts unmittelbar ins Volksgut übergegangenes Frühlingslied »Komm, ileber Mai« lernt und singt, ohne danach zu fragen, wer es gemacht hat, so eroberte sich auch jener mit dem Weihnachtsfest aufs innigste verknüpfte Gesang die Welt, ohne daß er auf die weite Wanderschaft die Namen seiner beiden Urheber mitgenommen hätte. Ein Volkslied aus Tirol, aus dem Zillertal, aus der Steiermark, aus dem Salzburgischen, das waren so vage Mutmaßungen, die sich an die Herkunft von »Stille Nacht« knüpften, und damit gab man sich meist auch zu-

frieden. Später schrieb man das Lied vielfach dem Bruder des großen Haydn, Michael, zu, ja sogar mit Beethoven wurde es erstaunlicherweise in Zusammenhang gebracht.
Solche Ratlosigkeit konnte nur durch systematische Nachforschungen behoben werden. Diesen gelang es denn auch nach wiederholtem, lebhaftem Für und Wider der Meinungen schließlich, die Herkunft des Weihnachtsliedes einwandfrei festzustellen. Obwohl nun Dichter und Komponist seit etwa einem Menschenalter eindeutig klar als erwiesen gelten, sind deren Namen kaum einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis gelangt. Es ist daher gewiß von Interesse, wenn nunmehr nach hundertfünfzehn Jahren seit dem ersten Erklingen dieses Volkslieds seine Schöpfer und die Geschichte seiner Entstehung in Erinnerung gebracht werden.

Die kleinen Ortschaften im salzburgisch-bayrischen Grenzgebiet, Arnsdorf und Oberndorf, sind der Schauplatz dieses Geschehens. Es war im Jahre 1818. In Arnsdorf versah Franz Xaver Gruber seit 1807 als Lehrer der dortigen Nebenschule und als Mesner Dienst und hatte zu diesen Ämtern, als 1816 Oberndorf durch die Grenzregulierungen von dem bayrischen Laufen an der Salzach losgetrennt und zu Salzburg geschlagen worden war, noch das eines Kantoren und Organisten hinzugewonnen. In der Oberndorfer Stadtpfarre Sankt Nikola fungierte zu dieser Zeit ein junger Mann namens Josef Mohr als Hilfspriester. Bald hatten sich zwischen dem Organisten und dem Geistlichen freundschaftliche Beziehungen ergeben, die sich durch die beiderseitige Liebe zur Musik noch inniger gestalteten. Wenige Tage vor der Christnacht 1818 nun äußerte sich Mohr Gruber gegenüber dahin, daß er für Christmette in der Kirche Sankt Nikola eine kleine Überraschung vorbereite. Er schreibe nämlich den Text für ein Weihnachtslied, den Gruber in Musik setzen solle. Tatsächlich händigte der Priester dem Organisten am 24. Dezember das Gedicht »Stille Nacht« ein und erhielt auch die Vertonung prompt bis zum Abend geliefert. Sie war nach dem Wunsche Mohrs für zwei Singstimmen gesetzt, da die beiden Autoren das Lied selbst mit Verstärkung durch den Chor zu Gehör zu bringen beabsichtigten. Ein Orgelsatz war zur Zeit unangebracht, da das Instrument des Oberndorfer Kirchleins gerade nicht in Form war und der Reparatur harrte. So nahmen die beiden Schöpfer des Liedes die Zuflucht zur Gitarre. Gruber schrieb für dieses Instrument, das sonst selten für würdig erachtet wird, bei Kirchenmusik mitzutun, die Begleitung. Im Schulhause zu Arnsdorf also, in Franz Xaver Grubers Heim, entstand die Melodie von »Stille Nacht« und in der Oberndorfer Pfarrkirche wurde sie zum erstenmal zu Gehör gebracht. Der Dichter führte den Tenorpart aus und schlug die Gitarre dazu, Gruber sang den Baß. Die eingängliche Weise fand gleich beim ersten Erklingen soviel Beifall, daß die andächtig lauschende Gemeinde ohne viel Mühe begeistert bei jeder Strophe den Schlußvers mitsang. Damit war eigentlich der Zweck von Dichter und Komponisten vollkommen erreicht: die Weihnachtsandacht ihrer Gemeinde durch ein neues Lied zu beleben. Keiner von beiden ahnte, daß sich nach und nach die ganze deutsche Christenheit diesen Gesang zu eigen machen und ihm einen ständigen Platz beim Christfest einräumen werde.

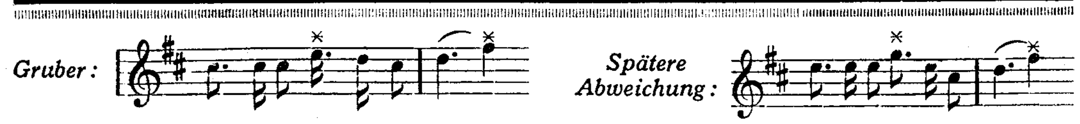
Von dem, was die Chronik über die beiden Autoren zu berichten weiß, sei nur das Wichtigste gesagt. Josef Mohr ist Salzburger von Geburt. Sein Elternhaus steht in der gleichen Gasse, in der unser großer deutscher Liedmeister Paul Hofhaimer vor mehr als 400 Jahren sein Altersheim bezog. Mohrs Vater, ein Musketier, ließ seinem Sohn Josef eine tüchtige Erziehung zuteil werden. Als Sängerknabe im Domchor, als Schüler des Benediktiner-Gymnasiums und als Theologiestudent machte dieser nach und nach in seiner Vaterstadt die reguläre Vorbereitung für den Priesterstand durch. Am 21. August 1815 erhielt er die Priesterweihe und dann begann für den jungen Hilfspriester eine Zeit des Wanderns, da seine Wirkensstätten häufig wechselten und er nacheinander eine ganze Reihe kleiner Pfarrgemeinden in dieser Gegend, darunter von 1817 bis 1819 auch in Oberndorf, zu betreuen hatte, bis er 1828 sein erstes selbständiges Pfarramt in Hintersee bezog, das ihn dann zehn Jahre festhielt. 1837 wurde er Pfarrvikar in Wagrain im Pongau, wo er als 56jähriger Mann starb, wenige Tage vor der dreißigsten Weihnacht, seit er »Stille Nacht, heilige Nacht« gedichtet.

Auch Franz Xaver Gruber stammt aus einfachen, bescheidenen Verhältnissen. Er wurde 1787 geboren als der Sohn von schlichten Leinweberleuten aus Unterweizberg in Oberösterreich, unweit von Hochburg. Der lernbegierige und musikliebende Knabe mußte seine Zuflucht zu dem Ortsschullehrer namens Andreas Peterlechner nehmen, um seinen Liebhabereien nachzukommen, denn bei seinem Vater fand er mit seiner Neigung zum »Intelligenzberuf« und zum Musizieren taube Ohren. Nach dessen Sinn stand es, seinen Sohn dem Handwerk der Leinweberei zu er-

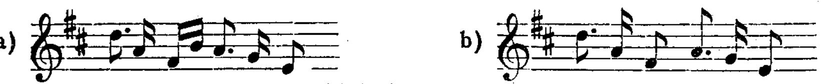
halten. Erst als Franz bei einer plötzlichen Erkrankung des Lehrers als Organist einzuspringen den Mut fand und durch sein tüchtiges Zugreifen die ganze Gemeinde in Erstaunen versetzte, wurde der Vaterstolz des alten Gruber geweckt. Dieser erlaubte nun dem erfolgreichen Debütanten, weiter Musikunterricht zu nehmen, kaufte ihm sogar um ganze fünf Gulden ein altes Spinett zum Üben und gab auch schließlich dem weiteren Drängen des Sohnes zum Lehrberuf nach. In Burghausen erhielt Franz Gruber seine weitere musikalische Ausbildung und machte die Vorbereitung zum Lehramt durch. So konnte der ehrgeizige junge Mann schon im November 1807 seine erste Lehrstelle in Arnsdorf antreten und übernahm später auch den Kirchendienst im nahen Oberndorf, was ihn mit Mohr zu fruchtbringender Arbeit zusammenführte. »Stille Nacht« ist durchaus nicht die einzige Frucht von Grubers kompositorischer Tätigkeit in diesen Jahren. Ebenso wie das Weihnachtslied entsprang alles andere, was er auf diesem Gebiet leistete, einem bestimmten Anlaß, es mochte eine Hochzeit sein, ein Festmahl oder eine Fastenpredigt, die er durch seine Musik verschönte. Grubers 21jährige Dienstleistung in Arnsdorf wurde 1829 abgelöst durch das erste selbständige Lehramt in Berndorf, womit die Pflichten eines Organisten und Mesners verbunden waren. Es folgte 1833 die Anstellung als Stadtpfarr-Chorregent in Hallein, wo Gruber nun fast volle dreißig Jahre wirkte und allgemein Anerkennung und Beliebtheit errang. Hier versorgte der tüchtige Chormeister seine Sängerschar auch fleißig mit dem nötigen Repertoire, so daß Grubers Kompositionen — man zählt im ganzen etwa neunzig — noch lange in Hallein und von Chorvereinigungen der benachbarten Ortschaften gern gesungen wurden. Am 7. Juni 1863 schloß der Sänger von »Stille Nacht« seine Augen für immer. Gruber war dreimal verheiratet. Die zweite Ehe brachte ihm reichen Kindersegen, doch überlebten von zwölf Kindern nur vier den Vater. Ein Sohn des jüngsten Knaben, Professor Felix Gruber, wirkt heute erfolgreich als Leiter mehrerer Chorvereinigungen, als Konzertsänger und Gesangspädagoge in Salzburg und erfreut sich allgemeiner Wertschätzung.

Das Weihnachtslied machte begreiflicherweise in der nahen Umgebung seiner Vaterstadt bald die Runde in Kirche und Haus. Den Anstoß zu einer weiteren Verbreitung jedoch gab ein Umstand, der schon für die Art der Begleitung dieses Gesanges ausschlaggebend war: die reparaturbedürftige Orgel zu Oberndorf. Diese führte nämlich in dem der Entstehung von »Stille Nacht« nachfolgenden Frühjahr den Orgelbauer Karl Mauracher aus Fügen im Zillertal in Tirol nach der Ortschaft. Mauracher erfuhr dort von dem weihevollen Lied Grubers, ließ es sich zeigen und nahm eine Abschrift nach Tirol mit. Dort fand es ebenfalls guten Anklang und besondere Verbreitung durch die vier Geschwister Strasser, die im Zillertal ein Handschuhgeschäft betrieben und ihre Waren auch auf den Märkten größerer Städte Deutschlands zum Verkauf boten. Das Tiroler Kleeblatt aus dem Zillertal, drei Mädchen und ein Bursche, war ob seiner sangesfrohen Kehlen überall gern gesehen und gehört. Es gab nicht selten Volkslieder aus der Heimat zum besten und von ungefähr kam auch Grubers Weihnachtslied in die Vortragsreihe solcher volkstümlichen Gesänge. Daher leitet sich auch die Version, das Lied stamme aus dem Zillertal. In Leipzig bahnte eine solche Vorführung der Komposition den Weg zur Christmette in der königlichen Hofkapelle. Seit Anfang der vierziger Jahre ließ sich König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen bereits alljährlich zur Weihnacht vom Domchor im königlichen Schloß »Stille Nacht« vorsingen. So wuchs die Verbreitung des Liedes in ganz Deutschland mehr und mehr und wurde auch noch weit hinaus über die Grenzen des Reichs getragen.

Da ein Erscheinen im Druck erst verhältnismäßig spät erfolgte, hat sich die Komposition auf diesen Reisen mitunter auch etwas verändert. Abgesehen davon, daß sich je nach den jeweils vorhandenen Mitteln die vokale und instrumentale Besetzung ständig wandelte, schlichen sich auch in der Melodie manche Abweichungen ein. Nicht selten wurde der 3. und 4. Takt verändert, der bei Gruber an der Rhythmik der ersten zwei Takte festhält. Hier hat das Variatinnsbedürfnis verschiedene Lösungen gefunden, von denen die Vereinfachung im Sinne von [Notenbeispiel] *eventuell der originalen Fassung:* [Notenbeispiel] *sogar vorzuziehen ist. Den 9. Takt hört man häufig so singen, daß die Melodie eine deutlichere Steigerung gegenüber dem Original erfährt und damit auf das Wort »himmlischer« die Kulmination und auf »Ruh« ein Herabsinken erfolgt. Grubers Fassung ist hier schlichter und weniger anspruchsvoll.*



Dagegen wurde der vorletzte Takt, der im Original die Kadenz melodisch ausschmückt und dadurch Anlaß zu einer Retardierung schafft, in der Praxis oft vereinfacht. Aus a) des folgenden Notenbeispiels wurde b).



Obwohl diese Abänderungen das Gesamtbild der Komposition nicht merklich beeinträchtigen und ein nachträglicher Anteil des Volkes an der Ausgestaltung dieser Volksmelodie nicht ganz ungerechtfertigt erscheint, empfiehlt es sich doch, abgesehen von Takt 3 und 4, auf die ursprünglich Fassung zurückzugehen, zumal Gruber diese nachträglich noch einmal ausdrücklich authentifizierte.

Roland Tenschert

Carl Friedrich Zelter

Im Rahmen der deutschen Musik hat der Name Zelter einen überaus sympathischen Klang; ist er auch nicht von dem Weltecho eines Beethovens, Mozarts und Haydns, so war das musikalische Lebenswerk Zelters dennoch eine Großtat. Als Schöpfer und Begründer des deutschen Männergesangswesen hat sich Zelter für immer einen ehrenvollen, rühmlichen Platz in der Chronik deutscher Musik gesichert, die ihn niemals vergessen und stets voller Anerkennung nennen wird. Zelters musischer Lebensweg, seine musikalische Entwicklung war von besonderer Eigenart, wie sie dem Musiker von Beruf sonst fremd ist. Aber gerade in dieser Eigenart liegt die Quelle seiner musikalischen Genialität, die zu deuten und zu würdigen immer ein kritisches Vergnügen ist. Eine Sonderheit des Zelterschen Lebens war sein handwerkliches Berufstum, dem man aber überwiegend eine irrtümliche Auslegung gibt. Carl Friedrich Zelter wurde am 1. Dezember 1758 zu Berlin als Sohn eines wohlhabenden Maurermeisters geboren, der es für zweckmäßig hielt, auch seinen Sohn das gleiche Handwerk erlernen zu lassen. Man sollte das letztere aber nicht mißverstehen, denn der junge Zelter besuchte das berühmte Joachimthalsche Gymnasium, erlernte zwar auch praktisch das Maurerhandwerk, aber doch lediglich in dem Sinne, um später als Baumeister oder Architekt zu wirken, denn Technische Hochschulen gab es zu jener Zeit noch nicht. Zelter hat den Bauberuf tatsächlich noch lange Zeit ausgeübt, nachdem sein Musikerruf längst national festgegründet war. Es war jedenfalls gegen jede überlieferte musikalische Norm, wenn Zelter als Maurergeselle tagsüber die Kelle schwang, um abends als Violinist im Orchester bei Bendas Opernaufführungen mitzuwirken.

Die Liebe zur Musik war schon dem Knaben ein tiefes seelisches Bedürfnis; der tüchtige Organist Roßkämmer legte bei dem jungen Zelter ein festes musikalisches Fundament im Klavier-, Orgel- und Violinspiel; auch Kompositionsversuche setzten in früher Zeit ein, wobei der vortreffliche Fasch, der Begründer der Berliner Singakademie den Lehrer abgab. Zelters Vater, ein biederer Freund des guten, alten Handwerks, war von den musikalischen Neigungen seines Sohnes wenig entzückt, versagte aber schließlich seine Zustimmung nicht, als der Sohn auf den Tod Friedrichs d. Gr. eine Trauermusik komponiert hatte, die sich des vollen Beifalls der Öffentlichkeit erfreuen durfte. Zelter war übrigens im Besitz einer vorzüglichen Baßstimme, die ihm den Eintritt in die jung begründete Sing-Akademie erschloß, wodurch sich die Bande der Sympathie um den Begründer Fasch nur noch enger schlossen. Zelter hat später nach dem Tode Faschs seinem verehrten Lehrer und Meister in einer trefflichen Biographie ein unvergängliches geistiges Denkmal gesetzt, zugleich ein ausgezeichneter Beitrag zur älteren Musikgeschichte Berlins.

Nach dem Tode Faschs im Jahre 1800 entsprach es einem innigen Wunsche des Meisters, daß sein Schüler Zelter die Leitung der Berliner Sing-Akademie übernahm, was auch geschah. Schon damals war der musikalische Ruf der Berliner Sing-Akademie bedeutend, hatte sich diese doch zu einer weithin bekannten klassischen Pflegestätte des gemischten Chorgesanges entwickelt. Man muß sich erinnern, daß um diese Zeit der deutsche Männergesang in den ersten Anfängen stand und daß es hier manches Vorurteil zu überwinden galt. Durch Zelters chronistisch bedeutsame

Stiftung der ersten »Liedertafel« im Jahre 1808, die vorbildlich für die weitere Gründung von Männerchorvereinen wurde, gab er der ganzen Bewegung einen epochemachenden Aufstieg von ungeahnter Größe. War schon die »Liedertafel« eine auf den Ruhm der Unsterblichkeit Anspruch erhebende Zeltersche Schöpfung, so galt dies noch mehr im Hinblick auf die Sing-Akademie, welcher Zelter als Direktor von 1800 bis zu seinem Tode, 1832, rühmlichst vorstand. Die Zeltersche Entwicklung führte die Zahl der Mitglieder von 147 auf 478; ein glänzender Doppelerfolg musikalischer und organisatorischer Arbeit.

Zelter bekundete in allem ein geschmackvoll geläutertes Musikertum, wie er auch nur den größten und ruhmvollsten Tondichtern Gefolgschaft leistet. Die Bachschen Motetten, Palestrina, vor allem die geniale Wiedererweckung Händelscher Oratorien sowie die vollendete Erstaufführung der Matthäuspassion von Bach unter Leitung von Zelters bedeutendstem Schüler, Felix Mendelssohn-Bartholdy, offenbaren ein erlesenes Programm, das in seiner glanzvollen Durchführung einen Musiker von Format verrät. Der Berliner Hof brachte den Konzerten der Sing-Akademie unter der Leitung Zelters lebhafte Aufmerksamkeit entgegen, so erschien 1805 die Königin Luise mit ihren beiden ältesten Söhnen, wie auch sonst die preußischen Prinzen häufige Gäste waren. Zelters mannigfache Beziehungen zum Berliner Hof sollten in der verschiedensten Form zu einer erfreulichen Auswirkung gelangen. Im Jahre 1804 hatte sich Zelter in einer vielbemerkten Denkschrift an den König und das Staatsministerium gewandt, um die bedeutenden Mängel des Kirchenmusikwesens offen und frei darzulegen. Die praktische Regelung dieser Musikerfrage sollte zwar noch einige Jahre auf sich warten lassen; sie kam durch die 1809 erfolgte Ernennung Zelters zum Professor an der Akademie der Künste und durch die ihm gleichzeitig übertragene Aufsicht über die Musikpflege in den Kirchen und Schulen in einen gewissen Fluß, bis es Zelter durch die 1820 gegründete »Musikalische Bildungsanstalt« gelang, kräftig für die fachgemäße Ausbildung der Organisten und Kantoren ausreichend und vorbildlich Sorge zu tragen. Aus der erwähnten »Musikalischen Bildungsanstalt« ging dann die heutige »Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik« in Berlin hervor, die für die Musikpflege dieser Sondergebiete von klassischer Bedeutung wurde. Ausgedehnte Studien- und Inspektionsreisen durch ganz Deutschland, Österreich und Holland verliehen Zelter ein ungewöhnliches praktisches Musikertum, das auf die deutsche Musikpflege und Musikerziehung von größter Bedeutung wurde. Noch als 71jähriger gründete Zelter den »Akademischen Chor« an der Berliner Universität. Man kann Zelter geradezu als den Organisator der Kirchen- und Schulmusik Preußens bezeichnen, da er auf diesen Gebieten Vorbildliches leistete.

Aber all das macht uns Zelter, den Musiker und Komponisten, nicht so liebenswert als die Tatsache, daß ihn die deutsche Literatur als den besten musikalischen Freund Goethes feiert. Hier liegt der Zenith von Zelters Ruhm, seine literargeschichtliche Bedeutung umgeprägt in Musik. Unter seinen Zeitgenossen war Zelter einer der gefeiertsten Liederkomponisten, dessen kleine Tonschöpfungen überall ein begeistertes nationales Echo fanden. Unsere Zeit betrachtet die Lieder Zelters mehr vom chronistsichen Standpunkt, denn der Zeitgeschmack von mehr als einem Jahrhundert läßt sich in den meisten Fällen nicht ohne weiteres auf die Gegenwart übertragen. Durch die reizvolle schlichte Komposition »Ich denke Dein«, nach dem Text von Friederike v. Brun, war Schiller auf Zelter aufmerksam geworden, der den Tondichter aufforderte, Lieder für seinen Musenalmanach zu komponieren. Auch Voß folgte dem Beispiel Schillers. Von entscheidender Bedeutung aber wurde Goethes Gefallen an Zelters Liedern, die der Dichter zum erstenmal in Hufelands Haus in Jena durch Vermittlung der Gattin des Buchhändlers und Verlegers Unger kennenlernte. Bemerkenswert schrieb Goethe an diese am 13. Juni 1796: »Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse; und so kann ich von Herrn Zelters Kompositionen meiner Lieder sagen, daß ich der Musik kaum solche herzliche Töne zugetraut hätte.« Man kann Zelter geradezu als den Goethekomponisten bezeichnen, und es ist kein Zweifel, daß Zelter im Rahmen seiner Zeit für die Volkstümlichkeit der Goetheschen Gedichte eine bahnbrechende Pionierarbeit geleistet hat. Von den 260 Liedern Zelters entfällt fast die Hälfte auf Texte von Goethe. Zelter wurde der begeisterte musikalische Bannerträger der Goetheschen Lyrik, die in diesem Berliner Tondichter einen klassischen Dolmetscher fand. Ein mehrere Jahrzehnte umfassender, literargeschichtlich berühmter Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, eine Fundgrube Goethescher Weisheit, erfreut zugleich als ein wundervolles literarisches Denkmal einer klassisch großen und schönen Freund-

schaft. Goethe war im Banne der Freundschaft mit dem trauten Du recht sparsam, aber Zelter, dieser urderbe Berliner, genoß den Vorrang eines Duzfreundes des großen Dichters. Goethe pflegte seine Gedichte vor der Veröffentlichung an Zelter einzusenden, der sich auf die Goethesche Lyrik in der Vertonung so seelenverbunden meisterhaft einzustellen wußte, daß Zelter die ihm zugehenden Gedichte fast umgehend vertont wieder nach Weimar zurückzusenden vermochte. Zelter stand bei Goethe musikalisch in höchster Achtung und Verehrung und zögerte nicht, wo immer notwendig, seinen Rat zu erbitten. Als sich Goethe zu einer Reform der Weimarer Oper genötigt sah, ließ er Zelter nach Weimar kommen, um ihn hier als musikalischen Berater walten zu lassen. Für Zelter war diese berühmte Dichterfreundschaft ein ragender Stolz, und so kam es, daß mit dem Tode Goethes auch Zelter wenige Wochen später das Herz brach.

Zelters musikalisches Lebenswerk eigener Kompositionen ist überaus umfangreich und umfaßt mehrere stattliche Bände. Neben Liedern und Balladen von Goethe wurde auch Schiller tonlich von Zelter reichlich bedacht, zugleich aber auch andere Dichter. Von großer Bedeutung sind Zelters Kompositionen für gemischte Chöre, geistliche wie weltliche und seine Männerchöre, auch einiges für Frauenchöre. Dem deutschen Männergesangwesen wurde Zelter der eigentliche Begründer, das sich in der Folgezeit zu einer so großartigen Entwicklung entfalten sollte. Aus der Schule des Meisters, der über ein reiches pädagogisches Talent verfügte, ging außer Mendelssohn-Bartholdy noch Eduard Grell und Otto Nicolai hervor. Zelter war zweimal verheiratet, zuletzt mit der Kammersängerin Julie Pappritz, einer einstigen Schülerin des Meisters, die ihm aber auch schon nach elfjähriger Ehe 1806 entrissen wurde. Es mag noch interessieren, daß das Gebäude der Berliner Sing-Akademie, im wirkungsvollen antiken griechischen Stil gehalten, von Zelter als Baumeister selbst errichtet wurde, womit er sich auch ein würdiges architektonisches Denkmal in der Reichshauptstadt setzte, zu dessen vornehmsten Musikstätten im reichen geschichtlichen Glanze die Sing-Akademie noch heute zählt. Zelters Selbstbiographie offenbart sich als ein wertvoller Beitrag zur älteren Musikgeschichte Berlins. Zelters Wesen war offen, schlicht und gelegentlich von einer damals vielbesprochenen Grobheit, der aber meist durch einen kernigen Humor die verletzende Spitze genommen wurde. Der Meister war volkstümlich im besten Sinne des Wortes. Sein Tod am 15. Mai 1832 bedeutete einen unersetzlichen Verlust für das Musikleben Berlins und weit darüber hinaus für den deutschen Chorgesang. Das Begräbnis des Meisters gestaltete sich großartig und würdig, unter Anteilnahme des Hofes, zahlreicher Minister, des Fürsten Radziwill, Gelehrter und des ganzen musikliebenden Berlins wurde Zelter zu Grabe getragen. Mit Zelter war einer der größten Meister des deutschen Chorgesanges dahingegangen, unvergeßlichen Ruhms, mit dem Lorbeer der Unsterblichkeit geziert. *P. Martell*

Der III. Kongress für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg

In Hamburg fand der dritte Kongreß für Farbe-Ton-Forschung statt, der sich diesmal, im Gegensatz zu den vorjährigen Veranstaltungen, die im wesentlichen versuchten, analytisch-theoretische Grundlagen und Erkenntnisse für die Möglichkeit von Bindungen und Gesetzmäßigkeiten zwischen Ton und Farbe, sagen wir zwischen Musik und optischer Erscheinung zu gewinnen, vorwiegend praktisch-künstlerischen Fragen zuwandte. Mit anderen Worten: dieser Kongreß wollte in den berührten Fragen stärker die — heute notwendige — lebendige Verbindung von Wissenschaft und Leben herstellen. Er kam der großen Bewegung unserer Zeit entgegen, die überall wieder aus der Enge dogmatischer Abspaltungen zu synthetisch-schöpferischen Ganzheiten vorzudringen sucht. Damit wurde auch ein größeres Netz von Fragen gezogen, in denen die Musik als Korrelat oder wesentlicher Bestandteil eine Rolle spielte. Farbe — Ton, das umfaßte also auf diesem Kongreß vor allem Erkenntnisgebiete praktischer Verbindung von Musik und Wort, von Musik und Bild, wie sie uns im Tonfilm, im Bühnenwerk, im Tanz, in Strömungen der Gegenwartsmusik neue Probleme, neue Entwicklungen bieten. Die Leitung des Kongresses hatte wieder Universitätsprofessor Dr. Georg Anschütz, der selbst Vorträge über »Die Wurzeln der neuen Kunst« und über »Neue Musik« hielt. Eingehend wurde, unter praktischen Vorführungen von Tonfilmen, die filmkünstlerisches oder filmmusikalisches Neuland betreten, die synthetische Wirkung von Bild- und Musikgehalt beim Film zur Erörterung gestellt.

Es wurden der Hapagfilm »Melodie der Welt«, der Tonfilm »Stahl«, ferner »Morgenrot«, »Berge in Flammen« gezeigt, Filme, die in der Musik rhythmisch-stimmungsmäßige Bindungen mit der Atmosphäre der Handlung eine Art Filmsinfonik, hersustellen suchen. In der »Melodie der Welt« sucht z. B. die Musik zugleich die Bildkomposition noch auf die höhere Ebene einer Art metaphysischer Erlebniswirkung zu bringen. Zum Thema dieser Filme, deren Komponisten sich mit den gestaltschöpferischen Problemen solcher Musik in mancherlei neuen Ideen und Anregungen auseinanderzusetzen wissen, sprach Heinz Fuhrmann (Hamburg), der darauf hinwies, daß es wünschenswert sei, daß die Filmgesellschaften Entwicklungsmöglichkeiten, die in dieser Richtung für eine künstlerische Hebung des Films ruhen — durch den besonderen assoziierenden Gehalt der Musik —, noch mehr Pflege und Studium angedeihen ließen. In gleicher Weise trat Erich Klabunde (Hamburg) dafür ein, daß, wie für die Theater, auch für den Tonfilm größere Geldmittel zur Förderung wirklich künstlerischer Filme bereitgestellt wurden. Dr. Guido Bagier berichtete aus den Erfahrungen der Praxis heraus über Entwicklung und Zukunftsaussichten des Tonfilms. Die Tontechnik als solche befinde sich erst noch im Anfang; es stünden dem Tonfilm (Abtönungen des Klanges, akustische Kulissen usw.) noch große schöpferische Möglichkeiten offen. Weiter wurde auch die Frage der Verfilmung von Opern an Hand des Films »Die verkaufte Braut« behandelt. Leonhard Fürst (Berlin) führte aus, daß heute in der innigen Verbundenheit optisch-akustischer Ausdrucksmittel die neue Kunstform des Films ruhe, deren künftiges Wesen wohl besonders Bildassoziationen von der Musik her bilden werden. Oskar Fischinger zeigte an seinen abstrakten Ton- und Farbenfilmen Versuche zu filmischer Umsetzung von Musik in Bewegung. Weiter ergab der Film »Das blaue Licht«, zu dem Giuseppe Becce die Musik schrieb, Material zur Betrachtung der inneren künstlerischen Einheit von Bild und Ton. Prof. Panconcelli-Calzia (Hamburg) wies auch auf die Verwendungsmöglichkeit des Tonfilms für phonetisch-wissenschaftliche Zwecke (Untersuchung und Messung von Schallschwingungen Beobachtungen beim Sprechen und Singen usw.) hin.

Eine Reihe Vorträge befaßte sich im besonderen mit Gegenwartsfragen der Musik. Privatdozent Dr. Walther Vetter (Hamburg) nahm zur Musik einer neuen Zeit vom Standpunkt des Musikforschers, des Wissenschaftlers aus Stellung. Er zeigte auf, daß der geschichtliche Prozeß in jeder Epoche stets aus organischer Entwicklung, aus Neubildung eines schon Vorhandenen hervorgehe. Zugleich wachse die große schöpferische Bejahung stets über ihre Zeit hinaus und außerdem sei jede Blüte, jede Vollendung der Kunst eng mit dem geistigen und kulturellen Leben des Staates verbunden gewesen. Eine lebenskräftige neue Musik wird zugleich eine politische Kunst sein, im Sinne der schöpferischen Gedanken des Nationalsozialismus. Prof Dr. Anschütz (Hamburg) ergänzte und erweiterte diese Ausführungen noch in einem Vortrag über die »Wurzeln der neuen Musik«. Eine neue Musik muß heute aus einer Rückkehr zur Natur, zum Leben, aus dem Menschen selbst erwachsen. Sie muß sich organisch entwickeln, und wir müssen auf diese Kunst nicht nur warten, sondern sie auch tätig fördern. Prof. Dr. Wilhelm Heinitz (Hamburg) behandelte das Thema »Der partiturgetreue Aufführungsstil als modernes Bewegungsproblem«. Die Partitur ist ein »Gefäß für die schöpferische Idee«, aus dem sich im geistigkünstlerischen Begriff der Partitur die Forderung nach Verwirklichung der sinnlich, optisch und akustisch aus ihr hervorgehenden Notwendigkeiten der Projizierung ergibt. Ausgangspunkt für den Maßstab ist der entsprechend begabte Betrachter, der elementar einen klanglichen, farblichen oder architektonischen Eindruck empfindet, einschätzt, als »physiologische Resonanz«. Hier kommt Heinitz zu einem weiteren Ausbau der Lehren von Rütz, Sievers, Becking usw. Wissen, Verantwortung, Fühlen und Wollen der künstlerischen Führer (Theater, Konzert, Film oder Rundfunk) müssen dahin gerichtet sein, die Leistungen des einzelnen im Geist einer darstellerischen Gemeinschaft, im Dienst am Werk unter einen solchen »motorischen Generalnenner« zu bringen.

Dr. Trautwein (Berlin) nahm Gelegenheit, den Teilnehmern des Kongresses das von ihm erfundene elektro-akustische Instrument Trautonium vorzuführen. Es ist, wie er darlegte, kein mechanisches Instrument, sondern soll — es wird durch Klaviatur (in Monochord-Art) vom Spieler selbst bedient — im Gegenteil die Hausmusik, eigenes Musizieren anregen. Man kann die Klangfarbe variabel gestalten (Streicher-, Bläser-, Violin-, Cello-, Flötenklang usw.), und man konnte auch hier den Vorzug der elektro-akustisch erzeugten Musik feststellen, daß sie im Klang (allerdings zu Zwischenfarben neigend), weich und füllig, von sinnlicher Schönheit ist. Man könnte sich denken, daß auch die Komponisten durch das Trautonium zur Bereicherung der Orchesterpalette angeregt werden. *Max Broesike-Schoen*

Jakob Stainer, der König der deutschen Geigenbauer

(Zum 10. Dezember, seinem 250. Todestage.)

Der Norden hat keinen einzigen Geigenbauer von Ruf hervorgebracht. Der sonnige Süden, Italien, wo Lebensfreude der Menschen Odem ist, hat die Wiege der Geigenbaukunst werden müssen. Und auch des größten deutschen Geigenbauers Heimat und Schaffensstätte liegt nur wenig weiter nordwärts des Landes, wo die Zitronen blühn: das Dörflein Absom im Inntale, unfern Innsbruck. Hier wurde 1621 geboren, hier lebte und hier starb vor 250 Jahren — am 10. Dezember 1683 — Jakob Stainer, der geniale Geigenbaukünstler, der in Deutschland die eigentliche Ära des Violinbaues erst geschaffen hat.

Nur ganz wenige der großen italienischen Meister reichen an Stainer heran, keiner übertrifft ihn, und ebenbürtig steht er neben dem größten aller, neben Stradivarius. Der Bau seiner Geigen ist so charakteristisch, daß, wer eine echte Stainer einmal genau betrachtet hat, sie nicht so leicht mit einer nachgemachten verwechseln wird, auch wenn er sie nicht gehört hätte. Die Ausschnitte in der Mitte (die Mittelbügel) sind tiefer als bei den italienischen Geigen, so daß die Ecken weiter hervorstehen; dagegen ist die Decke weit höher gewölbt, in der Mitte so hoch, daß, wenn die Geige horizontal gehalten wird, man durch beide F-Löcher hindurchsehen kann. Als Lack verwendete Stainer zumeist einen klaren hochgelben Bernsteinlack dessen Farbe sich nach dem Zentrum hin, wo das Klangleben am stärksten ist ins Rötliche verdichtet und vertieft. Der Ton aber der Stainer-Geigen — ja, wer vermöchte den zu beschreiben! Er ist von einer Süße und einer Schönheit, die im Himmel ruht, und doch wieder ist er so voll vom Heimatklang der Erde. Das klingt und singt, das schluchzt und jubelt in ihnen, wie Lieder aus Tirol. Kein Wunder, daß schon von jeher die beneidenswerten Besitzer einer Stainer-Geige — obenan Mozart — ihren Schatz hoch in Ehren hielten.

Stainer erhielt auf den Märkten von Hall und Innsbruck für seine herrlichen Instrumente durchschnittlich nicht mehr als 6 Gulden per Stück. Doch wurde noch zu seinen Lebzeiten der hohe Wert seiner Violinen von Sachverständigen und Künstlern sehr wohl erkannt, während die Preise für sie bald nach des Meisters Tode, als sein Name fast in ganz Europa genannt wurde, rasch zu schwindelnder Höhe emporstiegen. Viele seiner Geigen wanderten ins Ausland, besonders nach England; in Deutschland sind die wirklich echten Stainer heute außerordentlich selten geworden. —

Ein Hauch von Schwermut liegt über dem Leben dieses einzigen Künstlers Jakob Stainer — in Armut und Wahnsinn hat er geendet — aber auch ein Schleier des Geheimnisvollen. Historisch-Verbürgtes über seine Schicksale liegt herzlich wenig vor, Sagenhaftes um so mehr. Wer war Stainers Lehrer? Wir wissen es nicht. Daß er, wie erzählt wird, in jungen Jahren in Venedig oder Cremona gewesen sei und dort das Geigenmachen erlernt habe, ist lediglich erdichtet. Woher aber hatte er dann die vollendete Meisterschaft in seiner Kunst? Aus sich selber? Dann war er allerdings ein Genie ersten Ranges. Fest steht, daß Stainer ein fabelhaft feines Empfinden für die klanglichen Eigenschaften des Holzes besessen hat. Er verwendete für seine Arbeiten das Holz der in Tirol häufigen Haselfichte. Oft durchstreifte er tagelang die Hochwaldungen, um die geeignetsten Bäume zu finden, und Stamm für Stamm wurde von ihm auf seine musikalische Seele hin geprüft, indem er mit einem Hammer daran schlug und dem Klange lauschte, den er gab. Warum ist Stainer dem Wahnsinn verfallen? Die widrigen Lebensumstände — Sorgen, Elend, Schulden, Verdächtigungen, Verleumdungen — seien schuld daran gewesen, sagt man. Das Dichtergemüt hat die Frage allerdings anders gelöst: Der Baum hat schließlich Rache genommen an dem, der ihm des Daseins Wonne, der Vögel Lied, des Waldes süßes Glück geraubt, der seinen keuschen Leib vor den Blicken der Sonne entblößte, der seine Seele hat haben wollen. Nun diese Seele in dem Geigenkörper Stimme erhalten hat, übt sie süße Rache: die letzte Geige, die der Meister gebaut, hat ihn mit ihrem eigenen Zauberklange verhext, so daß er geigen muß.

»... und geigen,
bis sich am Himmelsraum
die ersten Wolken zeigen
mit rosenrotem Saum,

bis seine Füße wanken
und er mit starrer Hand
im letzten Lichtgedanken
die Geig' wirft an die Wand ...«

Noch heute zeigt man in dem Stainerhause zu Absom eine durchlochte Holzbank, an die der Wahnsinnige in seinen Anfällen gebunden werden mußte.

Odo Schinke

Julius Klengel zum Gedächtnis

An der Schwelle des 75. Lebensjahres ist der Vater des Violoncellospieles, Professor Julius Klengel, einem Schlaganfall erlegen. Wenn diese Kunde durch die Welt zieht, wird sie in den Herzen seiner vielen Schüler mit Schmerz und Trauer widerhallen. Überall sind Schüler Klengels, überall stehen sie in führender Stellung. Seine Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium war es neben der Arbeit anderer hochberühmter Meister, die dem jetzigen Landeskonservatorium den Weltruf geschaffen hat. Auch dieser Meister der Töne wurde in Leipzigs Mauern geboren, und er blieb seiner Vaterstadt treu, so weit auch Konzertreisen ihn in alle Welt führten, so verlockende Angebote ihn auch nach anderen Arbeitsstätten zu rufen suchten. Am 24. im Scheiding des Jahres 1859 begann dieses große, schöne und reine Künstlerleben. Schon mit 27 Jahren wurde er zugleich Solocellist im Leipziger Gewandhaus-Orchester und im Gewandhaus-Streichquartett, dazu noch Lehrer am Konservatorium zu Leipzig. Fern von Intrigenspiel stieg seine Lebensbahn allein auf dem Wege unerhörter Leistungen empor: Klengel ist der Meister des Violoncellos gewesen wie Liszt der Meister des Klavierspiels war. Auch als Komponist hat er viel Schönes und Erhebendes geschaffen. Seine virtuosen Werke, die heiteren Schlußsätze seiner größeren Werke zeugen immer wieder von seiner sonnigen Künstlernatur. In allen Arten der Besetzung mußte sein Cello dabei sein, dem er seine Seele gab; über achtzig Werke entflossen seiner nimmermüden Feder, darunter seine berühmten Cellokonzerte und sein Hymnus für 12 Celli op. 57, seine entzückenden Capriccios. Grundlegend für jeden Cellisten sind seine der Cellotechnik gewidmeten Werke. So stehen wir nicht nur trauernd, sondern voll tiefer Dankbarkeit an dem offenen Grabe. Uns Lebenden erwächst nun die Pflicht, einen Würdigen ihm nachfolgen zu lassen, auf daß an der Stelle seines Wirkens immer der Mittelpunkt bleibe für die Pflege der Tonkunst, den er durch sein Wirken schuf und hochhielt. *Alf Nestmann*

Der Vorkämpfer Max Regers gestorben
Zum Tode von Max Hehemann

In Essen erlag plötzlich einer Blutvergiftung Max Hehemann, einer der bekanntesten deutschen Musikkritiker. Noch vor wenigen Wochen konnte er anläßlich seines 60. Geburtstages reiche Ehrungen entgegennehmen. Hehemanns Arbeit ist aus der deutschen Musikgeschichte nicht wegzudenken. Als erster erkannte er die Bedeutung von Max Reger, wurde sein begeisterter Vorkämpfer und bereitete den Boden für sein Werk in Wort und Schrift vor. Er schrieb die erste Monographie Regers, die auch heute noch die Quelle für alle späteren Veröffentlichungen über den Meister ist. Die von ihm gegründete »Musikalische Gesellschaft« veranstaltete im Jahre 1905 in Essen das erste Reger-Fest, auf dem Felix Mottl und Karl Straube als Dirigenten wirkten und die »Sinfonietta« zur Uraufführung gelangte. Auf derselben Linie lag Hehemanns Eintreten für Bruckner. Als er sein Bemühen durch den Erfolg bestätigt sah, richtete er seinen Blick weiter auf die Zukunft. Die nach- und spätromantische Musik, die ihm seiner geistigen Haltung nach viel näher liegen mußte, lehnte er als unwahr ab, um sich verständnisvoll für die Moderne einzusetzen, als deren hoffnungsvollsten Vertreter er mit Recht Ludwig Weber herausstellte. Fast vierzig Jahre lang war er der Mentor des Essener Musiklebens, dem er mit Idealismus und Begeisterungsfähigkeit diente. Seine außerordentliche Gabe der Einfühlung und sein ursprünglicher Instinkt in dem Aufspüren der wertvollen schöpferischen Kräfte stempelten ihn zu dem berufenen Musikkritiker, der als verantwortungsbewußter Führer stets seinen Standpunkt mit heißer Liebe zur Sache und, wenn notwendig, mit beißender Ironie vertrat. Altmeister Max Fiedler begrüßte ihn zu seinem Geburtstage als den »Essener Musik-Inspektor«. Aber Max Hehemann war mehr: ein ehrlicher Kämpfer für den echten deutschen Geist in der Musik! *F. W. Herzog*

Die Reichskulturkammer,

dem Propaganda-Ministerium eingegliedert, wurde am 15. November 1933 vom Reichsminister Dr. Joseph Goebbels in der Berliner Philharmonie feierlich proklamiert. Die Reichsmusikkammer weist folgende Besetzung auf:

Präsident: Dr. h. c. Richard Strauß,
Präsidialrat: Professor Dr. h. c. Paul Graener,
Generalmusikdirektor Dr. h. c. Wilhelm Furtwängler,
Professor Dr. Fritz Stein,
Professor Dr. h. c. Gustav Havemann,
Geschäftsführer: Heinz Ihlert.

Mitteilungen des Deutschen Rhythmik-Bundes e. V.

Wie bereits bekanntgegeben, erfolgt die Gleichschaltung des Deutschen Rhythmik-Bundes durch Anschluß an den Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, der seinerseits als Standesorganisation dem Reichskartell der deutschen Musikerschaft angegliedert ist. Die Mitteilungen unseres Bundes, dessen Interessen durch eine Fachgruppe der Rhythmiklehrer innerhalb des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer weiter gewahrt werden, erscheinen demnach künftig in der Deutschen Tonkünstlerzeitung.

Deutscher Rhythmik-Bund e. V.
Geschäftsstelle: Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 14,
gez. Hildegard Tauscher.

GERSTER: »MADAME LISELOTTE«

Wenn man einmal von den Spätblüten der musikalischen Romantik, von Pfitzners »Herz« und Straußens »Arabella« absieht, bleibt die Beobachtung, daß mit einem Male zu viele absichtsvolle Volksopern als halbe Leistungen ihren Weg suchen, ohne daß ihre Form aus schöpferischer Notwendigkeit begründet und aus künstlerischer Unbestechlichkeit gewachsen ist. Auch *Ottmar Gersters* Oper »*Madame Liselotte*«, die soeben im Essener Opernhaus einen außerordentlichen Publikumserfolg erlebte, bedeutet in dieser Hinsicht keine Erfüllung. Zwar trägt sie durch die geschickte Verarbeitung der besten Errungenschaften aus der Geschichte der Oper und der Operette das Zeug in sich, der *Opernschlager der Saison* zu werden, ganz einfach, weil sie dem Theater ohne den Versuch eines neuen Experiments gibt, was des Theaters ist, weil sie in ihren Anlehnungen an überkommenes Stil- und Melodiengut von Händel über Puccini bis zur modernen Operette alle dramaturgisch-musikalischen Kontraste in raffinierter orchestraler Klangform darbietet. Nicht nur aus der Handlung heraus also, die frühere Bühnenwerke ähnlichen Inhalts operngerecht variiert, ist Gersters Oper ohne Frage publikumswirksam und darin manchen Schöpfungen im Volksopernstil überlegen. Aber es verblüfft doch die Unbekümmertheit, mit der Gerster ganz im Gegensatz zu seinem ernsthaft formulierten Klavierkonzert diese Oper gleichermaßen hinreißend gekonnt und doch in der musikalischen Konzeption flüchtig, unoriginal, stilwirr und auf sentimentalische Wirkungen hinzielend sozusagen hingelegt hat. »Oper« — diese Bezeichnung ist zu anspruchsvoll. »Puccini-Operette« — dieser Titel würde treffend sein und würde nicht mehr verpflichten. Aber es würde den Weg zum Kassenerfolg erschließen, den die hohen Ansprüche, die man an die »Oper« zu stellen hätte, sperren müßte. Denn keine technische Meisterschaft, die den zu höheren Aufgaben begabten Komponisten erkennen lassen, vermag aus dem hart an die Grenze des Vertretbaren gehenden Werk ein kompositorisches Meisterwerk zu machen. — Daß ihm in Essen der große Erfolg beschieden wurde, war das Verdienst des feinfühlig und überlegen temperamentvoll dirigierenden Musikdirektors *Johannes Schüler*, der Trägerin der halb dramatischen, halb lyrischen Titelrolle *Cläre Autenrieth*, die eine darstellerisch und gesanglich reife Leistung großen Formats schenkte, und dem soliden Ensemblespiel der anderen Darsteller.

Richard Litterscheid

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Der Artikel »*Deutsche Weihnachtsmusik* . . .« von *Hans Jenkner* wird durch zahlreiche Notenzitate erläutert. Das Bild von *Franz Gruber* erscheint im Zusammenhang mit *Roland Tenscherts* Aufsatz über die Entstehung des deutschen Volksliedes »*Stille Nacht, heilige Nacht*«. Die »*Fanfare für Hans Pfitzner*« wird durch die Veröffentlichung eines Lichtbildes, das den Meister am Flügel zeigt, noch unterstrichen.

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

URAUFFÜHRUNG AN DEM WÜRTTEMBERGISCHEN STAATS-THEATER IN STUTTGART

Michael Kohlhaas, Oper in 4 Akten, Text und Musik von Paul von Klenau.

Die Leitung der hiesigen Staatstheater hat den Mut gehabt, die Uraufführung einer Oper großen Umfanges und anspruchsvoller Art zustande zu bringen. Die Vorbereitungen hierauf sind so eingehend und liebevoll betrieben worden, daß man versteht, wenn auf der Seite derer, die daran beteiligt waren, dem Werk seinen Aufführungsstil zu geben, der Glaube an weit und rasch um sich greifenden Erfolg der Oper eine feste Stütze fand. Die Erfüllung dieses Wunsches wird jedermann teilen, es dürfte ihr aber doch einiges im Wege stehen, am meisten die Schwierigkeit der Besetzung des personen- und szenenreichen Stücks, das ja gleichzeitig mit den Mitteln der Oper und des Schauspiels rechnet, und die kostspielige Herstellung des szenischen Apparates. Keinem Zweifel unterliegt es aber, daß *Paul von Klenau* mit seinem *Kohlhaas* eine nach Richtung und Geist von der herkömmlichen Oper sich auffällig unterscheidende Schöpfung hervorgebracht hat und zugleich eine, die in manchen Teilen einen lebendigen Hauch aufsteigen läßt und von der Fähigkeit des Komponisten im Erfinden und Gestalten einen vorteilhaften Eindruck erweckt.

Die Wahl der Kleistnovelle war ein kühner Griff. Ganz einerlei, wie die Bearbeitung vorgenommen wurde, so mußte bei ihr die Eindringlichkeit der meisterlich behandelten Sprache des Erzählers verlorengehen, auch mußte das, was im Original in die Breite sich erstreckt, wesentlich verkürzt oder ganz gestrichen werden. Nahm man einzelne Reden oder auch nur kurze Sätze wörtlich in die Bearbeitung herüber, wie das von Klenau getan hat, so bekam die Musik an solchen Stellen eine untergeordnete Rolle zugeteilt. Daß sich der Musiker nicht recht ausleben kann, daß er sich mit vielen Nebensächlichkeiten abgeben muß, was auf Stricheln und Tüpfeln hinausläuft, mit anderen Worten, daß die große, packend aufgebaute musikalische Szene und damit der dramatische Gipfelpunkt von wuchtiger Großartigkeit fehlt, das ist die merkliche Schwäche der Oper. Ihr Vorzug: eine auf sicherer Beherrschung des Orchesters beruhende Musik, die in enger Verbindung mit der Handlung herläuft, und zu deren Wesen es gehört, alle geeigneten Mittel einer freien, nicht mehr tonartgebundenen Sprache anzuwenden. Einen starken Gegensatz hierzu bilden die mehrfach eingestreuten rein lyrischen Partien. Bei ihnen ist es auf das Volkstümliche abgesehen. Sie sind hübsch und ansprechend, fallen aber aus dem Ganzen heraus, am meisten das vom fahrenden Schüler zu singende Lied Walthers von der Vogelweide, das, wenn der Ausdruck gestattet ist, an den Haaren herbeigezogen erscheint.

Um den siebzehnmaligen Szenenwechsel erträglich zu machen, kam *Paul von Klenau* auf das klug durchdachte Mittel, die ganze Bühne in Vorder- und Hinterbühne zu teilen. Auf jener wird, während die Musik weitergeht, gesprochen, auf dieser gesungen. Rein melodramatisch ist die wirkungsvolle Lutherszene behandelt. Die Vorderbühne dient somit dazu, dem Auge einen Übergang zu schaffen, die Hauptszene wird ihm allmählich nähergerückt. In höherer Art betrachtet, müßte eigentlich die Musik die Aufgabe übernehmen, den Zuhörer oder Zuschauer auf einen anderen Boden zu führen, da nun aber das optische Mittel angewendet wurde, kann er mit der erfolgten Ausführung zufrieden sein. Die Bühnenbilder waren von hervorragender Schönheit, *Vargos* künstlerisch hochgediegenen Entwürfe dienen zur Gewinnung eines klaren Bildes, sie geben dem Theater, was des Theaters ist, und nützen den Raum auf das vorteilhafteste aus. Generalintendant *Otto Krauß* arbeitet als Spielleiter mit Ideen von formbildender Kraft, die Volksszenen sind frisch lebendig, entwickeln sich auch ganz natürlich, wobei als Ausnahme nur das zu steif gestellte Schlußbild der Oper zu gelten hat. Die Titelrolle war bei *Max Roth* in den Händen eines Künstlers, dem es gegeben war, die Hauptgestalt ganz schlicht so darzustellen, daß man doch ihre Größe erkannte. Bei dieser Partie wären ja dramatische Kniffe und Künsteleien schlecht angebracht, aber es ist nicht jedermann gegeben, auf sie zu verzichten. Von den übrigen Mitwirkenden erwähne ich *Vally Brückl* und *Fritz Windgassen* (der sächsische Kurfürst und seine Geliebte), beide mit schwierigen, dabei nicht eben dankbaren Rollen betraute Sänger. Den Ablauf der Musik im Orchester, den engen Zusammenhang mit der

Bühne regelte, von Verantwortungsgefühl des hochgebildeten Musikers getragen, Generalmusikdirektor *Karl Leonhardt*. Der Komponist und alle irgendwie in wichtiger Weise an der Ausführung des Werks Beteiligten wurden wiederholt vor den Vorhang gerufen. — Da der Zugang zu dieser Oper von der stofflichen Seite her leicht ist, steht ihrer Verbreiterung nichts anderes im Wege, als daß sie, was schon erwähnt wurde, nur für hochleistungsfähige Bühnen in Betracht kommt. Dort aber, sollte man denken, fände sich Platz für eine Oper, die zwar nicht das Produkt eines überschwenglichen Musikergemütes ist, aber doch einen Vorstoß in eine wenig betretene Gegend bedeutet.

Alexander Eisenmann

Anmerkg.: Den Verlag des Michael Kohlhaas hat die Universal-Edition A.-G. Wien — Leipzig übernommen.

LA BOTTEGA FANTASTICA, *Abenteuer in 3 Akten von Luigi Antonelli. Musik von Antonio di Jorio. Uraufführung, Rom Teatro Excelsior, 23. Oktober.*

Die erste musikalische Uraufführung der beginnenden italienischen Spielzeit hat einen besonderen Charakter. Es ist keine Oper, es ist auch eigentlich keine Operette, man könnte es eine musikalische Groteske nennen, wie sie sich selber auf dem Theaterzettel als »unmusikalisches Abenteuer« bezeichnet, aber der Ursprung des Werks weist doch auf bestimmte Tendenzen hin. Italien will, wie es wiederholt betont hat, keine musikalische Autarkie in dem Sinn einer Kontingentierung ausländischer Werke von Wert. Es will aber die eigene Produktion nach Möglichkeit fördern. Das ist natürlich nicht schwer auf dem Gebiet der Oper, auf dem die italienische Musik seit 200 Jahren ein Exportartikel von unvermindertem Verbrauch ist. Es ist aber ganz außerordentlich schwer auf dem Gebiet der Operette, denn hier hat es eine lebenskräftige und gar über die Landesgrenzen hinaus erfolgreiche nationale Produktion nie gegeben. In Italien selber herrschte von 1870—1900 die französische Operette mit Offenbach, Meilhac-Hallig, Andran, Planquette usw. Seit der Jahrhundertwende ist an ihre Stelle die Wiener Operette mit Lehàr, Kalman, Fall, Oskar Strauß usw. getreten. Was an italienischen Operetten in dieser Zeit geschrieben wurde, war wertlose Fabrikware eines Kapellmeisters Lombardo, der, gleichzeitig Impresario und Theaterdirektor, seine Werke selber aufführte. Aus alledem erwächst nun heute der Wunsch nach einer bodenständigen italienischen Operette.

Zu einem solchen ersten Versuch haben sich nun zwei beachtenswerte Kräfte zusammengefunden, Luigi Antonelli, erfolgreicher Bühnenschriftsteller und Schauspielkritiker der römischen »Tribuna« und der Komponist Antonio di Jario, dessen Populärität auf seinen neapolitanischen Volksliedern beruht, der aber darüber hinaus Ansehnliches zur Belebung des abruzzesischen Volksgesangs geleistet hat. Antonelli hat eine übermütige und groteske Komödie der Irrungen geschrieben, die darin gipfelt — der Gedanke ist nicht neu — daß die Eigentümlichkeiten der Menschen, das Haus in dem sie wohnen, als phantastisch und verzaubert erscheinen lassen. Di Jorios Musik ist melodisch und gefällig, entbehrt auch keineswegs der Bühnenwirksamkeit, zeigt aber doch bei allem Streben danach, italienisch zu sein, daß es leichter ist, die Wiener Operette programmatisch abzulehnen, als sich im musikalischen Schaffen von ihrem Einfluß zu befreien. Der Publikumserfolg war ansehnlich, aber sich mußte man sehr täuschen, wenn der Operettenerfolg der Spielzeit nicht ganz woanders zu suchen sein wird: die großen Opernhäuser in Rom und Neapel kündigen in glänzender Aufmachung eine italienische Neubearbeitung der »Schönen Helena« an. Keine Autarkie, aber wenigstens ein Meisterwerk.

Maximilian Claar

URAUFFÜHRUNG EINES MUSIKALISCHEN LUSTSPIELS IM STADTTHEATER KREFELD: *»Soleidas bunter Vogel« von Max Donisch*

In Anwesenheit des Komponisten ging am 25. Oktober *Max Donischs* musikalisches Scherzspiel »Soleidas bunter Vogel« in erfolgreicher Uraufführung über die Krefelder Bühne. Der Text ist der Märchensammlung 1001 Nacht entnommen und behandelt den im Orient beliebten Stoff vom eifersüchtigen Alten, dessen junges Weibchen ihn mit List zu hintergehen versteht, ohne sich dabei zu verraten. Ein Papagei, der die heimliche Liebschaft ausplaudert, wird durch ein vorgetäuschtes Gewitter irre gemacht. Die ganz unverständlichen Reden von Blitz und Sturm überzeugen den Alten, daß der Vogel Unsinn

plappert, so daß er nunmehr auch die Worte über seines Weibchens Liebschaft nicht mehr glaubt und wegen seiner »unbegründeten« Eifersucht um Vergebung fleht. *Max Donisch* schrieb dazu eine vielleicht viel zu gediegene Musik, die in deutschem Volksempfinden wurzelt, selbst mehrfach Motive in bewußter Anlehnung an deutsche Volkslieder bringt. Die opernhaft durchkomponierten Gesangspartien liegen den Stimmen günstig; auch die Orchestrierung ist glänzend gehalten und folgt charakterisierend dem Bau der Handlung. Die sorgfältig vorbereitet gewesene und mit Witz und Laune gebotene Aufführung fand vor vollbesetztem Haus eine äußerst beifällige Aufnahme. Mehr als ein Dutzend Hervorrufe ehrte am Schluß den Komponisten und die Mitwirkenden: Operndirektor Dr. *Walter Meyer-Giesow*, Spielleiter *Ferdinand Bachem*, Bühnenbildner *Fritz Huhnen*, die Vertreter der drei Hauptrollen: *Karl Wessely* (Tenor: Achimed), *Ilse Kyra* (Sopran; Soleida) und *Josef Redenbeck* (Bariton; Liebhaber Kemala). — Das Ganze ist ein ungefähr anderthalbstündiger Einakter (dem *Mascagnis* »Cavalleria rusticana« vorausgegangen war).

Hermann Waltz

EINE UNBEKANNTE OPER: E. T. A. HOFFMANN »AURORA«

Uraufführung in Bamberg

Etwa im Jahre 1811 ist diese »große romantische« Oper E. T. A. Hoffmanns in Bamberg entstanden. *Franz von Holbein*, der Textdichter und damalige Bamberger Theaterdirektor hatte das unveröffentlichte Werk mit nach Würzburg genommen und dort blieb es 120 Jahre liegen, bis es vor wenigen Jahren von Prof. Dr. *Oscar Kaul* unter alten Musikalien in dem Archiv einer Kaserne entdeckt wurde.

Das Textbuch behandelt die griechische Sage von dem Königssohn Kephalos, der, ausgesetzt, in den Liebeshain der Göttin Aurora gerät und dort die Proben des tugendhaften Liebhabers besteht. Als Dank empfängt er, der Totgeglaubte, am Schlusse die lang ersehnte Hand seiner Jugendliebe, der königlichen Tochter Pokris. Die Bamberger Uraufführung zeigt von Akt zu Akt, daß es verdienstvoll und dankenswert war, diese Musik auf der Bühne zu verlebendigen. Der Grundzug der Auroramusik bleibt mozartisch. Es ist aber unverkennbar, daß die eigentlichen dramatischen Wendungen auch von großen Beethovenschen Vorbildern beeinflußt wurden. Für uns ist retrospektiv am interessantesten und wesentlichsten das Zukunftsträchtige dieser Partitur. Der junge Weber in seinen typischen lyrischen Wendungen, in seiner individuellen Behandlung des orchestralen Solos wird hier vielfach erkennbar. Am meisten aber überrascht die oft geradezu verblüffende Ähnlichkeit des Satzbaues mit bestimmten Formprinzipien, die später im Wagnerschen Tannhäuser den Ausschlag gaben. Mehr noch als der naheliegende Vergleich mit der Venusgrottenszene und der Liebesidylle im Hain der Aurora drängt sich der melodischen Anlage und Verteilung der Stimmführungen gemäß der Vergleich des zweiten großen Finales mit dem breit angelegten Ensemble- und Chorsatz des zweiten Tannhäuseraktes auf.

Die Bezeichnung »romantische Oper« ist für die Aurora durchaus charakterisierend. Die imposante formale Großzügigkeit der einzelnen Akte und der edle, gefühlsstarke Ausdruck alles Melodischen in einer individualisierten harmonischen Prägung heben das Werk weit über den Durchschnitt arioser Galanterien der längst verklungenen Empireoper hinaus. *Lukas Böttcher* hat mit Takt und Geschmack so manches im Harmonischen und in der Instrumentation, oft nur nach melodischen Skizzen, ergänzt bzw. gestrichen, was der heutigen Aufnahmefähigkeit des Werkes nur zuträglich sein kann. Wenn es zutrifft, daß der festliche Marsch des letzten Aktes Böttchers eigener Feder entstammt, so wird man nicht nur seinem Stilgefühl, sondern auch seiner produktiven Begabung Respekt entgegenbringen müssen.

Es war ein besonderer Vorzug, das Werk an der Stätte hören zu können, an der es entstand; nicht nur der Historie wegen, sondern wegen des unnachbildlichen Milieus, das von dem merkwürdigen Hause und seiner Aufführung ausging. Eine ungeheure Arbeit hatte Intendant *Heinrich Pfaff* als musikalischer Leiter mit seinem kleinen Orchester und jungen Ensemble an diese geschichtliche Aufgabe verwandt. Zwei Stimmen müssen hierbei besonders erwähnt werden: der schlanke, mit einem weit ausgebauten Kopfregister ausgestattete Sopran *Gusti Gebhardts* und die für das figurale Singen wie für die jugendlich dramatische Linie gleich gut veranlagte *Sybille Wehrmacker*.

Wilhelm Matthes

»ERWACHENDE HEIMAT«, Oper in vier Akten von Alfred Kalnin.
Uraufführung an der Lettischen Nationaloper

Alfred Kalnin, der große Orgelmeister und hochgeschätzte Komponist des lettischen Volkes, hat sich schon früher auch auf musikdramatischem Gebiet versucht. Er schuf die erste lettische Originaloper »Banjuta«, die lange Zeit auf dem Spielplan der Nationaloper stand. Sein zweites Opernwerk, die »Inselbewohner«, hatte bei seiner Uraufführung vor etwa acht Jahren wegen seiner Längen und seiner schleppenden Handlung keinen rechten Erfolg, wenn auch die Musik beste künstlerische Qualitäten aufwies. Der Komponist hat nun dies Werk einer gründlichen Umarbeitung unterzogen, es stark gekürzt, neue Tanzeinlagen dafür geschrieben. So erlebte das Werk nun in ganz neuer Gestalt unter dem neuen Titel »Erwachende Heimat« seine Uraufführung an der Rigaer Nationaloper und hatte diesmal *starken Erfolg*. Die mythologische Handlung (Textbuch von Dozent Kruhmin) ist zusammengezogen. Der erste Akt wurde völlig neu instrumentiert. Das szenische Gewand und die Regie taten das übrige, um eine glänzende und effektvolle Aufführung erstehen zu lassen.

Alfreds Kalnins Musik hat echtes dramatisches Pathos und große Linie. Die Themen sind in ihrer Chromatik wie in der harmonischen Verarbeitung charaktervoll und einprägsam. Großartig sind die Chorsätze, besonders ergreifend der Klagegesang der in Dunkelheit gefangenen Inselbewohner und dann der Jubelchor an die Sonne. Originell und prickelnd sind die in den dritten Akt eingestreuten Tänze mit ihrer geistreichen Instrumentation. *Bernhard Lamey*

HANS GRIMM: »NIKODEMUS«. *Ostdeutsche Erstaufführung in Danzig.*

Der Münchener Hans Grimm findet vielleicht heute für sein in der deutschen Nachromantik verwurzeltes Schaffen einen günstigeren Boden vor, als vor sieben Jahren bei der Uraufführung seiner Erstlingsoper »Nikodemus« in Magdeburg. Nur muß von vornherein festgestellt werden, daß dieses Werk keinesfalls in die Richtung der ersehnten Volksoper weist, wenn sich auch der Komponist zu einem solchen Ideal bekennt.

Grimms Textbuch von *R. Schaumberg* ist wie die Verdischen auf packende Situationen hin angelegt und wäre in seiner Handgreiflichkeit wohl operngerecht, würde nicht der Mangel eines eigentlichen tragischen Konfliktes allzusehr empfunden. Auch gibt das in drei Nachtakte aufgeteilte Geschehen, das im Kampf des freigeistig gesinnten Arztes Nikodemus gegen den mittelalterlichen Hexenglauben und in dem durch ihn veranlaßten Eingreifen des Volkes zur Befreiung einer unschuldig Verurteilten seinen sinnbildhaften Kern hat, zu wenig Kontrastmöglichkeiten her. Sonst versteht sich Grimm sehr wohl auf die Wirkungen der Bühne. Das Orchester behandelt er mit allem nachromantischen Raffinement, ohne es jedoch zu sinfonischem Eigenleben gelangen zu lassen. Die führende Singstimme ist nur mit einer etwas kurzatmigen und wenig plastischen Melodik bedacht. Ausdruck und Stimmung sind erfaßt, doch läßt die Folge kleiner, im einzelnen reizvoller Teilchen den Willen zu einer musikalisch autonomen Formgebung vermissen.

Jedenfalls ist die Oper das Werk eines Könners, dem auch Originelles einfällt, und verdient in ihrer durchaus deutschen Art die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen. Bei ihrer Danziger Erstaufführung hatte sie einen unbestrittenen Erfolg. Mit ganzer Hingabe hatte sich *Erich Orthmann* für sie eingesetzt. Die Hauptpartien hatten in *Wilhelm Schmidt*, *Reina Backhaus* und *Fritzkurt Wehner* hervorragende Vertreter.

Heinz Heß

CORSARESCA, Oper in drei Akten von *Enrico Cavicchioli*, Musik von *Pasquale La Rotella*. Öffentliche Uraufführung Rom Teatro Argentina, 13. November 1933. — Erster Preis des Ausschreibens der Corporazione dello Spettacolo anläßlich der Mailänder Dreijahresausstellung 1933.

Als die Corporazione dello Spettacolo, also um den neuen deutschen Ausdruck zu gebrauchen, die italienische Reichstheaterkammer, anläßlich der Mailänder Ausstellung ein Opern-Preisausschreiben erließ, war man auf das Ergebnis um so gespannter, als man stets das Ergebnis jenes anderen Preisausschreibens vor Augen hatte, das 1889 der Welt Mascagni und Leoncavallo enthüllte. Es war daher eine Enttäuschung, als man hörte, die Preisrichter

seien zu keinem absoluten und einmütigen Entschluß gelangt, sondern hätten vier Opern von 97 eingereichten als preiswürdig anerkannt mit dem Hinzufügen, daß die Reihenfolge der Preisopern ebenfalls eine absolute Entscheidung bedeute. Man sagt in den musikalischen Kreisen offen, man sei zu solchem Entschluß gelangt, weil man nicht die erste derartige Veranstaltung körperschaftlicher Natur wollte ergebnislos enden lassen. Diese wenig enthusiastische Stimmung wurde durch die Aufführung der betreffenden Opern vor geladenem Publikum im Mailänder Ausstellungstheater nicht wesentlich gehoben. Nun beginnen die öffentlichen Uraufführungen in Rom.

Der laute Publikumserfolg der Oper Corsaresca von Pasquale La Rotella ist kein Gegenbeweis, er hatte einen stark persönlichen und landsmannschaftlichen Anstrich. Der 53 jährige Süditaliener ist ein bekannter Kapellmeister, der namentlich als Wagnerdirigent berechtigtes Ansehen genießt. Als Komponist hat er an der Mailänder Scala zwei Opern gebracht (Iwan 1900, Fatma 1908) ohne nachhaltige Wirkung. — Dann hat er ein Vierteljahrhundert nur dirigiert. Sein neues Werk leidet an einem unmöglichen Textbuch. Eine romantisch-zeitlose Sagenoper, die auf der Insel der mythologischen Sirenen spielt. In deren Dasein mischt sich ein Wagnersches Erlösungsmotiv: Wenn eine Sirene ihr Herz einem Menschenkind geschenkt hat, so wird sie für die Dauer dieser Liebe von der Pflicht Böses zu tun, erlöst, verliert aber auch jede überirdische Kraft. Die schöne Sirene Fiamma verliert ihr Herz an den kühnen Korsaren Uriel. Als nun die Korsaren auf Veranlassung von Uriels Gattin Murena die Insel stürmen, wird Fiamma — nun nur ein schwaches Weib — gefangen, an einen Baum gebunden und soll getötet werden. Uriel tritt dazwischen und fällt selber. Mit seinem Tod endet Fiammas Menschwerdung. Sie ist wieder ganz Sirene mit überirdischer Kraft und versenkt die Insel mit allen Korsaren in die Fluten. Eine veraltete Romantik, deren Schemen nicht interessieren können.

La Rotella ist nicht nur ein gebildeter Musiker, sondern er hat ohne Zweifel eine starke natürliche Ader melodischer Erfindung. Obwohl er das Orchester an sich wagnerisch zu gestalten sucht, verwirft er die geschlossene Gesangsnummer nicht. Und die beiden Liebesduette nebst einem Sirenenchor werden die Oper überall da über Wasser halten, wo man für frische und süße Melodik Sinn hat. Mehr ist allerdings nicht zu erwarten.

Maximilian Claar

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN (26. Oktober bis 15. November): Aus den musikalischen Programmen der beiden Berliner Sender ergab sich für den teilnehmend Folgenden ein Bild von deutscher Kunst und deutschem Wesen, das, die Erscheinungen einer Zeitspanne von vier Jahrhunderten umfassend, in seiner Vielgestaltigkeit und inneren Einheit von erschütternder Eindrucksgewalt war. Gerade das Zurückgehen in ferne Vergangenheit — das Reformationsfest rief Musik der Lutherzeit auf den Plan — hob die starken Wurzeln unserer musikalischen Kultur ans Tageslicht und förderte durch lebendige Erinnerung früherer Größe mächtig die Selbstbesinnung der Gegenwärtigen auf die nationale Eigenart. Neben älteren Meistern wie Schütz, Schein, Prätorius, Böhm, Senffl war es auch die Musik der Rokokozeit, die sich mit ihrer durchsichtigen Linienführung und sinnfälligen Melodik als höchst funkgeeignet bewährte; ein aus Stuttgart übertragenes Konzert mit Werken des jüngeren *Stamitz* gewährte reines Vergnügen, zumal die unserem Gefühl mangelnde formale Konzentration dieser wohlklingenden Musik dem Hörer am Lautsprecher viel weniger zum Bewußtsein kommt als im Konzertsaal. Freilich bedeutet die klare Größe gerade jener Ältesten eine gefährliche Nachbarschaft für die lebenden Tonsetzer, deren Förderung sich der Rundfunk in dankenswerter Weise nach wie vor angelegen sein läßt; um so erfreulicher, daß auch aus ihrem Kreise mancher starke Eindruck aufzuzeichnen ist.

Eine vom Deutschlandsender als Erstaufführung gesandte Suite für Violoncello und Klavier von *Ernst Schauß* erschien an Gehalt und

Wirkung etwas unerheblich, ebenso die übrigens ansprechenden Kinderlieder desselben Komponisten; als gelungenere Bearbeitungen dieses Liedtypus sind die liebenswürdigen Schöpfungen von *Elisabeth* und *Richard Wintzer* zu nennen. Aus der vielfältig zusammengestellten Folge »Musik unserer Zeit« hoben sich herrlich musikerfüllte Lieder nach Dichtungen aus der Rokokozeit von *Georg Vollerthun* ab. Ein späteres Programm enthielt stimmungsstarke Gesänge von *Paul Graener* und *Julius Weismann*. Weniger überzeugte ein Trio für Flöte, Violine und Cembalo von *Kurt Fiebig;* eigenartig in Aufbau und Diktion, äußerst funkgerecht auch in der Durchsichtigkeit des Klangbildes, blieb es doch ein bloßes leichtes Tonspiel, das des Untergrundes der echten Empfindung entbehrte.

Unter den Orchesterkonzerten ragte das *Paul Scheinpflugs* hervor, das den Italiener *Enrico Mainardi*, einen der seltenen Meister des Violoncells, als Solisten brachte. Das Dvorakkonzert wurde in seiner edlen, unerhört kantablen Spielart zu einer großen und prachtvollen Arie seines Instruments. Scheinpflug bewies in der immer noch fesselnden Vierten Tschaikowskijs blendende Eigenschaften eines Orchesterführers der alten Schule; seine leichtbeschwingte Shakespeare-Ouvertüre, vielleicht die reizvollste aller neueren Konzertouvertüren, erschien in schöner Klarheit und Rundung. — Aus Budapest übertrug man ein »Europäisches Konzert« *Ernst von Dohnanys*, der mit eigenen und des Meisters *Bartok* Werken für nationale ungarische Kunst warb.

In den Sendungen der Funkstunde prägt sich der entschiedene Führerwille *Otto Frickhoeffers* aus, dessen Auswahl an neuer Musik den sicheren Blick für das Notwendige erkennen läßt. Wir nennen zuerst *Hermann Simons* Klopstock-Triptychon für Soli und Chor mit Begleitung der Orgel und des Cembalo. Weit anspruchsvoller in den Mitteln gibt sich die Sinfonie in cis-moll, Werk 22, von *Friedrich de la Motte-Fouqué*, für die sich Otto Frickhöffer als Leiter des Funkorchesters einsetzte. Bei aller Sympathie mit ihrer großen pathetischen Haltung können wir hier nicht unbedingt zustimmen, da der thematische Gehalt die breite Form nicht ausfüllt. *Bernhard Homolas* von starkem Enthusiasmus getragene Kantate »Richtspruch«, der ein Orchesterprolog »Aufbruch« vorherging, wurde zur Feier des 9. November eingesetzt.

Ein Orchesterkonzert mit Werken italienischer Tonsetzer, von *Oreste Piccardi* mit Überlegenheit und Überzeugung geleitet, gab einen bedeutungsvollen Überblick über das Schaffen und die Ziele der jungen Generation des faschistischen Italiens. *Antonio Verettis* »Italienische Sinfonie«, ein dekoratives, in heroischen Aufschwung auslaufendes Musikstück, schwelgt noch in Straußscher Klangseligkeit und mischt Erfundenes mit hergebrachten Wirkungen. Wesentlich radikaler gaben sich die beiden Uraufführungen des Abends, eine mehr interessante als innerlich überzeugende Konzertouvertüre von *Goffredo Petrassi* und ein prägnant zusammengefaßtes viersätziges Divertimento von *Leone Massimo;* in beiden werden Einflüsse der jüngsten französischen Schule mit italienischer Lyrik verschmolzen. Am gewichtigsten erschien das ausgedehnteste Werk des Programms, eine dreisätzige Partita von *Luigi Dallapiccola*. Es zeigt eine charaktervolle, durchgeformte Tonsprache, die weniger durch Erfindung als durch zwingende Logik gewinnt; am natürlichsten gibt sich der Komponist im letzten Satz, wo er sich zur Singstimme zurückfindet, die glücklich in das Instrumentalgewebe eingefügt ist.

Eugen Jochums ernstlicher Wille zur Werktreue bewährte sich an zwei Meisterwerken romantischer Sinfonik: Schumanns letzte Sinfonie entbehrte bei aller Glätte und klanglichen Präzision keinen Augenblick der Größe und des romantischen Aufschwungs, Schuberts C-dur-Sinfonie erhielt den großen musikalischen Fluß, der ihr zukommt. *Hans von Benda* wirkte auf seinem eigensten Felde mit einer äußerst lebensvollen, herrlich musizierten Darstellung von Händels Concerto grosso in A-dur. Eine Ringsendung sämtlicher deutscher Sender am Abend des 9. November stand durchweg auf hoher Stufe; das bedeutsame, zum größeren Teil aus Gesangs- und Kammermusik bestehende Programm hätte etwas mehr auf den äußeren »Effekt« gestellt sein dürfen.

Die Kammermusik fand vorbildliche Pflege. Die Gegenwart war mit zwar wenigen, aber durchweg bemerkenswerten Erzeugnissen vertreten. Außer *Graeners* besinnlicher Wilhelm-Raabe-Musik, von *Fritz Malata* mit schöner Innerlichkeit gespielt, hörten wir eine pianistisch wirkungsvolle Klaviersuite in Form von Variationen von *Friedrich Welter*, die ein gediegenes, ins Schöpferische gesteigertes Können und einen großzügigen Formwillen

bezeugt, und ein Streichquartett von *Lorenz Höber*, das durch bestrickenden Wohlklang und natürliches Musizieren auffiel.

Als Beispiele modernen Liedschaffens hörte man *Joseph Haas'* eindrucksstarke »Gesänge an Gott«; neben ihnen behaupteten sich aus der Zahl der aufgeführten vor allem *Richard Kurschs* kraftvoll empfundene, schwungvoll deklamierte Lieder nach zeitgenössischen Dichtern und *Armin Knabs* schmucklose, aber in Satz und Empfindung echte Wunderhornlieder. *Erich Hannemanns* Lieder mit Begleitung von vier Instrumenten ließen einen Kunstwillen erkennen, der seine Ziele abseits der allgemeinen Straße verfolgt; freilich vermochten die geschmackvollen Sätzchen die herrlichen Texte Storms und Fontanes keineswegs auszuschöpfen.

Wertvolle Anregung gaben die geschickt geleiteten Hausmusikstunden der Sonntagnachmittage; vielleicht wäre auch das Volksliedsingen, das mit Schallplattenberichten nicht sehr glücklich behandelt wurde, in entsprechender Richtung auszugestalten (wie es ja in den Jugendmusikstunden bereits geschieht) und zuweilen an Stelle der nicht immer ganz unanfechtbaren Unterhaltungsmusik einzusetzen; denn es liegt in der Natur der Sache, daß diese nicht stets auf der gleichen Höhe zu halten ist, die etwa das nach Programm und Ausführung vorbildliche Orchesterkonzert beider Sender am Abend des Wahlsonntags bezeichnete. *Werner Oehlmann*

HAMBURG: Hannover widmete ein Konzert mit der örtlichen Beziehung, die Spohr für dieses norddeutsche Gebiet besitzt — er wirkte viele Jahre in Kassel —, unbekannteren Werken von *Ludwig Spohr*. Hier bietet sich, gerade für den Rundfunk, noch eine reiche Fundgrube für Entdeckungsfahrten. Man hörte die Ouvertüre zur Oper »Der Alchimist«, in der sich bereits der Urklang des Tristanmotives findet, ein Werk für zwei Violinen und die »Historische Sinfonie«, in der sich Spohr in den Stilarten verschiedener Zeitalter der Musik versuchte. Hannover brachte außerdem eine Sendung »Niederdeutsche Romantik« mit einer Reihe neuer Lieder von *Max Peters*. In ihrer Absicht, eine Romantik aus dem Geist unserer Zeit zu formen, wird man ihnen Aufmerksamkeit entgegenbringen können. Peters bleibt freilich in der Erfindung etwas herb, in der Behandlung der Gesangsstimme ziemlich spröde. *Arnold Ebel*, ein gebürtiger Holsteiner, wurde anläßlich seines 50. Geburtstages vom norddeutschen Rundfunk mit einer Sendung von Kammermusik- und Klavierwerken aus eigener Feder geehrt, Kompositionen, die, trotz mancher Verfeinerungen, neuromantischen Stimmungsbereicherungen, den landschaftlichen, holsteinischen Ton, die Brahmslinie noch deutlich erkennen lassen. Mit einem größeren Konzert war *Bremen* in der »Stunde der Nation« vertreten. Diese Veranstaltung, ein Kirchenkonzert, gab den Hörern im Ausschnitt ein gutes Bild der Bremer Musikkultur auf dem Gebiet der Chorpflege. Außer Werken von Bach enthielt es zeitgenössische kirchliche Musik, eine Chormotette von *Karl Marx* und eine der jüngsten Chorschöpfungen *Paul Graeners*, den Hymnus »Der Retter ist nah«, die unter der Leitung des regsamen und produktiv tätigen Domkantors und Domorganisten *Richard Liesche* zu Gehör kamen. Von *Flensburg*, wo Kirchenkantor *Johannes Röder* die Chorkultur zu beachtenswerter Höhe erhoben hat — das vorjährige Heinrich-Schütz-Fest konnte das vor einem größeren Forum erweisen —, wurde eine Brahmsfeier der Grenzmark, mit der Alt-Rhapsodie unter Leitung von *Olaf Nissen* übertragen. An den Sendungen der »Stunde der Nation« beteiligte sich Hamburg mit einem Brahmskonzert, außerdem wurde in einem Konzert, das Generalmusikdirektor *José Eibenschütz* leitete, eine Reihe in Hamburg wirkender Komponisten mit Manuskriptkompositionen »Sinfonische Tänze für großes Orchester« einem größeren Rundfunkkreis bekannt gemacht. Eine »Exotische Tanzszene« von *Hans Uldall* und ein »Scherzo capriccioso« von *Siegfried Scheffler*, zwei klangvolle, wirkungssicher gesetzte Kompositionen, wurden schon früher in der Norag aufgeführt; zur Ursendung kamen ein Menuett aus der IV. Sinfonie des Altmeisters *Felix von Woyrsch*, zwei »Deutsche Tänze« von *Walter Girnatis* und einige Sätze aus der Suite »Karneval« von *Alex Grimpe*. Alle diese Komponisten beherrschen sicher das Orchester, in der verschiedenen Art, in der sie Farbe und Rhythmus ihrer Einfälle Klang werden lassen. Walter Girnatis hat jedoch schon überzeugendere Musik geschrieben, als in seinen »Deutschen Tänzen«. Recht begabt wirkte wieder *Alex Grimpe*, der in seiner Suite, trotz nachstraußischer Gebundenheiten, schon manche Ansätze zu individueller Entwicklung zeigt. Verschiedene Veranstaltungen wiesen auf die *Hausmusik* hin. Das Gitarre-Duo *Georg Meier* und *Willy Meier-Pauselius*

brachte ein interessantes und seltenes Programm »Alte und neue Kammermusik für zwei Gitarren«, aus dem man ersah, daß die Gitarre neben der üblichen Unterhaltungsmusik auch eine — vornehmlich von spanischen und italienischen Komponisten herrührende — eigene Originalliteratur für Konzert- und Kammermusikzwecke besitzt. Die gleichen Künstler wirkten in einer Sendung mit, die auf neue Verwendungsmöglichkeit von Mandoline und Gitarre als Hausmusikinstrumente aufmerksam machte. Werke von Diabelli (Duett), Gounod (Serenade, Mandoline mit Gesang), C. M. von Weber (Divertimento für Gitarre mit Klavierbegleitung) gaben klassische Proben. Für weniger bekannte, als Hausmusik geeignete Werke Carl Maria von Webers warb eine weitere Sendung, die Stücke für Klavier zu vier Händen, das Trio für Flöte, Cello und Klavier, einige der reizvollen, im Volkston gehaltenen Lieder (auf Texte aus »Des Knaben Wunderhorn«) brachte. Auf »Musik für Schule und Haus in größerer Besetzung« wies die interessierten Kreise ein Konzert hin, das Werke kleinerer Formen verschiedenen stilistischen Gehalts von Herm. Erpff, Wilh. Rinkens, dem Hamburger Helmut Paulsen enthielt. Das Schaffen *Konradin Kreutzers* behandelte einen Vortrag von Hans Pott, der allerdings nur allgemeine populäre Umrisse gab. Der unbekannte Konradin Kreutzer: das wäre noch ein ganz gutes Thema eines zweiten Vortrages. Schließlich stellte sich die Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks, mit programmatischer Bedeutung, mit einer Generalüberschau über ihre reproduktiven Kräfte vor, die jetzt unter neuer Führung — zum Leiter der Musikabteilung wurde Dr. *Fritz Pauli* ernannt — zusammengefaßt sind. *Max Broesike-Schoen*

LEIPZIG: *Mitteldeutscher Rundfunk.* Dem Orchester des mitteldeutschen Rundfunks, dem Leipziger Sinfonieorchester, ist sein Recht geworden: der Rundfunk veranstaltet eine Reihe Konzerte. Zwar zeichnet er nur als Beteiligter und hat damit jedenfalls sein Risiko wesent ich herabgesetzt, andererseits auch sich eine breite Grundlage geschaffen; denn die Veranstalterin der nunmehr auf sechs erhöhten Konzerte ist die »Deutsche Bühne«, die in breiter Front für deutsche Kunst, für deutsche Musik kämpft. Die deutsche Bühne hat aber hinter sich die Volkteile, die vom nur passiven Rundfunkhören zur Tat des Konzert-, Oper und Theaterbesuches übergegangen sind. Damit hat der Mitteldeutsche Rundfunk einen symbolischen Schritt getan: er verbindet sich als großer Anreger mit der Organisation der Tat, hinter der alle kulturellen Organisationen stehen, für die die Einrichtungen der Bewegung jederzeit bereit sind, einzutreten. Hoffen wir, daß die Früchte dieser Gemeinschaft Rundfunk — Deutsche Bühne sich nicht nur in der Tatsache dieser Konzerte erschöpft, sondern daß der Rundfunk seinerseits sich als gewaltige Werbemacht ebenso in den Dienst der Aufgabe der deutschen Bühne stellt, wie es alle Dienststellen der Bewegung und alle Behörden tun.

Die Darbietungen politischer und weltanschaulicher Art stehen auf außerordentlicher Höhe, immer wieder überrascht die Fülle der sich aus der neuen Welt und ihren Zielen ergebenden gewaltigen Darstellungsmöglichkeiten, denen der Rundfunk erfolgreich nachgeht. Im übrigen Programm dagegen muß zur Zeit leider ein Mangel festgestellt werden. Die augenblickliche Sparpolitik mag vom Standpunkte politischer großer Notwendigkeiten gesehen ein nötiger Anker sein, vom Standpunkte des Sozialisten gesehen trifft diese Sparpolitik — sehr wahrscheinlich gegen Wollen und Wissen der Führung des Rundfunks — den ärmsten Stand des Rundfunks: die freien Mitarbeiter. Zum großen Teil werden sie ausgeschaltet, zum andern Teil werden ihre Honorare laufend gedrückt. Welcher Kaufmann darf das wagen!? — Es zeigt sich hier die Gefahr, daß die Vertretung, die die freien Mitarbeiter in der Rundfunk-Mitarbeiterorganisation haben sollen, von festangestellten Mitarbeitern des Rundfunks geführt wird. Nun wird zwar kein Nationalsozialist diese Führer irgendwie vergewaltigen, so daß sie in der Vertretung ihrer Schützlinge, der freien Mitarbeiter, gehemmt wären. Es ist aber psychologisch und menschlich begreiflich, daß diese allzu nahe an den Rundfunk selbst angelehnte Vertretung der Freiheit entbehrt und damit der Wucht, die sie hätte, wenn diese Vertretung dort eingegliedert wäre, wo sie im größten Rahmen steht und die Wucht des ganzen deutschen Arbeitertums hinter sich hat. Denn der deutsche Künstler ist Arbeiter, ist Arbeiter der Stirn und — wenn man will, Arbeiter der Faust. Der deutsche Künstler will auch Arbeiter sein und mit allen seinen Arbeitsbrüdern aller anderen Arbeiterarten in einer einzigen großen Front stehen. Dies zur Vorausschik-

kung! Danach sei in dürren Worten festgestellt, daß die künstlerische Leistung der Darbietungen in der letzten Zeit — von einigen Wundern abgesehen — dauernd gesunken ist und — daß das einmal mit aller nötigen Deutlichkeit ausgesprochen werden muß. Adolf Hitler hat auf dem Nürnberger Tag über deutsche Kultur und Kunst seine Linien deutlich aufgewiesen. Der Rundfunk mag zusehen, daß er diesen Forderungen gerecht wird. Außerdem ist zu bemerken, daß die Einsparung nicht nur die freien Mitarbeiter zu treffen scheint, sondern daß alles, was mit dem Rundfunk zusammenarbeitet, bis auf eine bedenkliche Grenze herabgebracht wird, deren Senkung für die nächste Zeit noch nicht einmal abgeschlossen scheint.
Eine gute Einrichtung des Mitteldeutschen Rundfunks sind die Schallplattenrückblicke neuer Art. In diesen Darbietungen werden Ausschnitte aus dem funkischen Geschehen der Berichtszeit geboten. Die von den guten und wichtigen Darbietungen genommenen Wachs- oder Stahlmatrizen ermöglichen diese schöne Darbietung. — In der Systemzeit war ein »Rückblick« eine Sammlung der neuesten jüdischen musikalischen Unterleibsverrenkungen.
Des weiteren gibt der Rundfunk nunmehr in hoffentlich immer reichlicherem Maße den in seinem Gebiet beheimateten schaffenden Musikern das Mikrophon frei. Der Anfang ist gemacht. Die gewählte Tages- oder besser Nachtzeit ist als in allen Fällen einwandfrei nicht zu bezeichnen. Auch dürfte es sich empfehlen, die Kritiker der großen Tageszeitungen und der Zeitschriften von solchen Darbietungen besonders zu benachrichtigen, da diesen Musikern sich kaum Gelegenheit bietet, eine Ankündigung der Darbietungen am Lautsprecher und in der Zeitung laufend zu verfolgen. Der Rundfunk muß auch hier jeden Weg gehen, der seine kulturellen Leistungen einer gebührenden Würdigung nahebringt.
Über die Aussteuerung der Mikrophone ist zu bemerken, daß es bisweilen bei einigen deutschen Rundfunkgesellschaften den Eindruck macht, als ob Nichtmusiker diese Aufgabe vornähmen, allerdings wohl unter Assistenz eines Fachmannes, denn die Fehler waren meist sofort korrigiert oder sprangen in den entgegengesetzten Fehler um. Es ist selbstverständlich für jeden Musikfachmann, daß diese Fingerspitzenarbeit die genaueste Kenntnis der Noten, Partituren und Partien und eine vollendete Ausbildung musikalischen Gehörs und Vorausahnens bedingt, stets und immer nur von einem funkisch gebildeten Musiker ausgeübt werden kann. Ein Techniker an solchem Platze wäre dasselbe wie wenn ein Pianist ein Konzert in folgender Art geben wollte: er setzt seinen Klavierstimmer (die haben fast immer eine bewegliche Klaviertechnik) ans Klavier und sagt ihm dann, wie jener spielen soll. Solcher Dilettantismus erscheint mir undenkbar, und ich vermag nicht daran zu glauben, daß eine Stelle des Rundfunks diese Einrichtung geplant hat; der Augenschein spricht allerdings dagegen.
Bei der Aussteuerung von Solisten ist sehr oft ein allzu großes Hervorheben der Solisten bemerkbar (im Mitteldeutschen Rundfunk hatte ich bei den abgehörten Darbietungen diesen Fehler nicht wahrgenommen), vor allem in Stellen, in denen der Solist glanzvolle, aber durchaus nur als Überwurf dienende, nicht als Marmorwände gedachte Passagen zu spielen hat. Das Orchester muß an diesen Stellen sich mit dem Solisten zur Einheit vermählen. Bei ausgesprochenen führenden Stellen des Solisten wieder läßt man das Orchester bisweilen ins völlige Nichts versinken! Vorbildlich richtig ausgesteuert nach dieser Richtung waren einige Kantaten des Mitteldeutschen Runkfunkes.
Die Schweizer Sender brachten im Rahmen einer Vortragsreihe mit Vorführung ganzer Werke als Beispiele den hochbedeutenden jungen Meister Johann Nepomuk David als Orgelkomponist zu Worte. Ausführung, Worte des Sprechers und funkische Durchführung waren sehr gut. Die Orgel findet in der Schweiz in der letzten Berichtsperiode eine Beachtung, die man von ihr für unseren Rundfunk nur wünschen kann. Schade um die schöne Sonntagvormittagsorgelhalbestunde im Mitteldeutschen Rundfunk, der übrigens die Orgel noch fleißig behandelt.
Propagiert sei eine Darbietung: Das europäische Konzert der Tonsetzer. In dieser Darbietung — ein Ringsendung aller Hauptsender Europas! — kommen von jedem Lande aus die größten Komponisten mit einem Werk für 20 Minuten Dauer zu Worte. Oder aber, die deutschen Sender allein in Ringsendung geben Werke der Meister des Tonsatzes aller europäischen Länder, und das letztere erscheint mir die bessere Art zu sein. Eine Friedenskundgebung auf dem Gebiete der Musik! Dauer der Darbietung: 20—24 Uhr. *Alf Nestmann*

MÜNCHEN: Wohl das erste wirkliche Mysterienspiel, das der bayrische Rundfunk urgesendet hat, ist »*Das große Totenspiel*«. Der Dichter *Ernst Wichert* setzt in herrlichen Worten Erde und Himmel in Beziehung. Mütter klagen Gott an um das nutzlose Opfer ihrer Söhne. Gott zeigt ihnen darauf das ewige Werden, Blühen und Vergehen. Bilder der Apokalypse werden lebendig. *Werner Egk* hat dazu eine Musik geschrieben, die ihre Höhepunkte in den Überleitungen und einigen Chören findet, im allgemeinen aber sehr zurückhaltend die Stimmungen untermalt. Ein Wiegenlied zieht sich in mütterlicher Weichheit durch das Stück. Höchst raffinierte Klänge in der originellen Instrumentierung lassen aufhorchen. An Erfindung hält es nicht ganz das Niveau seiner früheren Rundfunkwerke.

Oscar von Pander

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Während sich das deutschfeindliche Ausland noch immer in zahlreichen Meldungen und Unkenrufen über das neue Deutschland aufregt und den Untergang der deutschen Musikkultur als tendenziöse Prophezeiung an die Wand malt, behauptet Berlin seinen Weltruf als *die* Musikstadt des Kontinents. Allein die Tatsache, daß in den ersten Novembertagen drei prominente ausländische Dirigenten mit dem Philharmonischen Orchester konzertierten, dürfte die Zeitungsenten des Auslandes verscheuchen. Unter dem Protektorat des italienischen Botschafters dirigierte *Ottorino Respighi*, Italiens repräsentativer Komponist, ein Konzert mit eigenen Werken. Aus den zum Teil stilistisch hart gegeneinander gesetzten Stücken wuchs ein lebendiges Charakterbild Respighis, dessen strenge Geistigkeit auch in der Knappheit seiner Dirigiergebärde Wesentliches aussagt. In der sinfonischen Dichtung »*Pini di Roma*« singt er in programmatischer Klangpoesie das Lied der römischen Landschaft. Die Verarbeitung der Einflüsse Strawinskijs vollzog sich hier in positiver Form und einer Unbekümmertheit, die mit dem auf Schallplatten aufgenommenen Nachtigallenschlag einen stillosen Einbruch der mechanischen Musik darstellt. Mit dem Adagio mit Variationen für Cello und Orchester gelang Respighi ein melodisch schwelgendes und singendes Stück, das ohne virtuose Ansprüche einen tonbegabten Spieler — *Enrico Mainardi* war der vollblütige Interpret des Soloparts — vor dankbare Aufgaben stellt. In antiken Tänzen für Streichorchester klingenden Bearbeitungen nach alten Lautensätzen, und in dem Konzert für Geige, Oboe, Trompete, Kontrabaß und Klavier greift Respighi auf die italienische Musik früherer Jahrhunderte zurück und entfaltet eine barocke Pracht dramatisch akzentuierter Musik, wie sie in nordischem Sinne Händel schuf. Das Konzert gerät allerdings im Schlußsatz in ein merkwürdiges Wirrwarr der Stile hinein, aus dem sich die klassisch-romantische Haltung des Komponisten nur noch fragmentarisch herausschält. — *Sidney Beer* aus London zählt zu den Hoffnungen der jungen angelsächsischen Generation. Er ist ein ausgesprochener Fassadenmusiker, der auf derbe Wirkungen ausgeht und »in Hemdsärmeln« musiziert. Ihn interessiert vorläufig nur die große Linie und der Knalleffekt. Dynamische Feinheiten kümmern ihn wenig. Richard Strauß' »Heldenleben« wurde von ihm schwungvoll heruntergespielt und ganz auf breite brutale Entladungen angelegt. Der Bayreuther Tenor *Lauritz Melchior* schmetterte einige Wagner-Gesänge in den Saal und erntete donnernden Applaus. Auch der Norweger *Odd Grüner-Hegge* begleitete einen Wagner-Sänger. *Ivar Andresen* sang König Markes Anrede aus »Tristan und Isolde« mit sonorer Baßgewalt. Wie Melchior hatte er gegen die Desillusion des Konzertsaales zu kämpfen. Grüner-Hegge gab mit Werken von *Atterberg*, *Jensen* und *Nielsen* einen Querschnitt durch die nordische Musik. In der Passacaglia von Ludwig Irgens Jensen stellte er ein in formaler Strenge und gespannter Melodik zu großzügiger Entfaltung gesteigertes Werk heraus, das sich eindrucksvoll abhob von der volkstümlichen Tanzrhapsodie Kurt Atterbergs und dem Hahnentanz Carl Nielsens. Als Dirigent bedeutete Grüner-Hegge eine erfreuliche Bekanntschaft. Bestimmt und präzis, anfeuernd und energisch führte er das Orchester, dem er vom ersten Takt an autoritär seinen Gestaltungswillen aufprägte.

Wilhelm Furtwänglers zweites philharmonisches Konzert brachte eine leidenschaftlich rhythmisierte und im Pathos in Beethoven-Nähe gerückte Wiedergabe der Es-dur-Sinfonie Mozarts und Richard Strauß' Tondichtung »Also sprach Zarathustra«, deren Banalitäten durch den aufpeitschenden Klangsinn des Dirigenten geadelt wurden. Der innere Ausgleich zwischen philosophischer Grundidee und flächiger musikalischer Untermalung gelang vollkommen, wenn auch das Werk an sich dadurch ein ganz neues Gesicht empfing. Zwischen diesen beiden Werken sang *Lotte Lehmann* die Arie der Katharina aus der Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« von Götz und populäre Strauß-Lieder, die ihrer Wirkung stets sicher sind. Die warmblütige Stimme der Sängerin und das Orchester verbanden sich zu kongenialer Einheit. Im folgenden Konzert erschien Furtwängler nicht so glücklich inspiriert. Schuberts »Unvollendete« erklang trotz eigenwilliger Verrükkung der Tempi, so im ersten Satz, matt und blaß. *Paul Graeners* Sinfonia breve op. 96 erlebte eine ausdrucksvolle Aufführung, in der Werk und Wiedergabe homogen zusammenfielen. Die Annäherung an vorklassische Formen bei klarer tonaler Führung der Stimmen gibt dem Komponisten die Möglichkeit zur Entfaltung einer kontrapunktischen Meisterschaft, die in wohliger Klanglichkeit mündet. Das ganz auf Streicherklang gestellte Adagio verklingt in kraftvoller und gefühlsstarker Verhaltenheit. Die Wandlung *Wilhelm Backhaus'* vom Virtuosen zum vergeistigten Musikanten schreitet in überraschender sprunghafter Entwicklung vorwärts. Das Klavierkonzert in B-dur von Brahms ist zwar ein bravouröses Virtuosenstück, zumal in dem Rondofinale, aber es stellt auch im Andante höchste Ansprüche an die seelische Kantabilität eines Pianisten. Backhaus erfüllt das Werk in jeder Phrase mit instrumentalem Glanz und einer Reife des Gefühls, in dem sich Zartheit mit Stärke in Vollendung paart. — Die volkstümlichen Konzerte des Philharmonischen Orchesters, für die Furtwängler die Verantwortung trägt, scheinen sich leider zu einer Schule für Dirigentenanfänger zu entwickeln. Weder *Anton Nowakowski*, noch *Rudolf von Schmidtseck* konnten von ihrer Berufung überzeugen. Dieser stand steif und ungelenk am Pult, eifrig bemüht, sein noch bleischweres Handgelenk zu lockern, jener, von Hause aus ein virtuoser Orgelspieler, besaß trotz gesunden musikalischen Instinktes nicht die Kraft zum Durchhalten. Dagegen ist *Helmuth Thierfelder* ein Dirigent von ursprünglichem Temperament, aber gezügelt in geistiger Konzentration und rhythmischer Beherrschtheit und begabt mit differenziertem Klangsinn und klarem Stilgefühl. *Rimsky-Korssakows* »Capriccio espagnole«, in schwungvollem Aufriß gestaltet, zeigte Thierfelder im Vollbesitz technischen und künstlerischen Könnens.

Staatskapellmeister *Robert Heger* versuchte sich an der »Romantischen« Bruckners. Seine geistige Überlegenheit bewahrt ihn vor stilistischen Entgleisungen größeren Ausmaßes, aber er vermag ein Grundtempo nicht durchzuhalten. Bruckners vierte Sinfonie verträgt nicht solche willkürlichen Freiheiten in den Zeitmaßen, die bei Webers »Freischütz«-Ouvertüre zu sinfonischen Reizmitteln ihre Zuflucht nehmen. *Lubka Kolessa* ist die Schule d'Alberts nicht gut bekommen. Wie sie Schumanns a-moll-Konzert jeden romantischen Duftes entkleidete und mit unnatürlicher Kraft herunterspielte, war wenig erfreulich. Die Geläufigkeit ihrer Passagentechnik konnte kein überzeugendes Gegengewicht für den Ausfall an Gefühlswerten geben. In dieser Kühle der musikalischen Haltung begegneten sich Dirigent und Solistin. — Seit *Max Fiedler*, Essens ehemaliger Musikdirektor, vor etwa dreißig Jahren zum erstenmal in Berlin als Interpret der Musik von Johannes Brahms auftrat, gilt er in der Reichshauptstadt als der Brahms-Dirigent, der nach dem Tode von Fritz Steinbach Hüter und Siegelbewahrer der Tradition ist. Wie er die Haydn-Variationen von Brahms in erstaunlich frischen Zeitmaßen mit aufrührendem virtuosen Temperament hinlegte, war einfach hinreißend. Plastisch und überlegen deutete er die c-moll-Sinfonie, der er glanzvolle Rubati aufsetzte. Er gestaltete in freiem Zuge und entzündete sich selbst an dem Wohlklang des in großer Form musizierenden Philharmonischen Orchesters. *Georg Kulenkampff* spielte das Violinkonzert mit intensiver Wärme und gab im Allegro des Schlußsatzes ein forsches Tempo an, dem der greise Dirigent rückhaltlos folgte. Auch die D-dur-Sinfonie von Brahms erfuhr durch Fiedler eine Deutung, die in ihrer Herbheit wie eine Offenbarung wirkte.

In dem Sinfoniekonzert des Staatsopernorchesters kam *Alfred Casella*, der Führer der italienischen Neutöner mit einer *Uraufführung* heraus. Das *»Konzert für Klavier, Vio-*

line, Violoncello und Orchester« op. 56, hebt in natürlicher spielerischer Tendenz die Soloinstrumente nach Art der klassischen Concerto grosso-Technik vom Orchester ab. Sinfonische und virtuose Elemente sind innig ineinander verwoben. Ist der erste Satz ohne eigentliche thematische Substanz im Grunde nur ein Jonglieren mit atonalen Rudimenten sattsam bekannter Herkunft, so fängt der kantable Mittelsatz durch seine salonmäßige Glätte ein. Erst die lustige Schlußkadenz gibt den Schlüssel zu seinen Trivialitäten, die anscheinend nur parodistisch gemeint sind. Der letzte Satz, ein geistreiches und unterhaltsames Rondo-Allegro, sprüht über von Temperament und Grazie: tänzerisch erfüllte Musik, hinter der als Schatten das Vorbild Busonis erscheint. Das »*Trio Italiano*«, dem Casella als Pianist, der Cellist *Bonucci* und der Geiger *Poltronieri* angehören, spielten ihre Soloparts mit virtuoser Objektivität, um die auch *Erich Kleiber* als Dirigent mit Erfolg bemüht war.

Hans Pfitzners romantische Kantate »*Von deutscher Seele*« nach Sprüchen und Gedichten von J. von Eichendorff, vor zwölf Jahren entstanden, bedeutete den ersten kühnen Vorstoß in musikalisches Neuland und damit die Überwindung der Bindungen an die Spätromantik. Diese konzessionslose Musik, die Pfitzner in einsamem Kampf gegen die artistischen und spekulativen »Neutöner« der Nachkriegszeit schrieb, ist der Monolog des Urdeutschen schlechthin, eine Auseinandersetzung mit dem Sehnen des deutschen Menschen, dessen nach innen gerichteter Geist die tiefgründigen Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Natur aufhellt und in visionärer Einmaligkeit gestaltet. »Mensch und Natur« und »Leben und Singen« sind die Grundelemente der Kantate, die, im Mystischen verankert, sich aufschwingt zu lebensbejahender Haltung. Pfitzner selbst gab eine authentische Deutung der Partitur. Dienend trat er hinter sein Werk zurück, das in aufwühlender und eindringlicher Plastik erklang. Der *Kittelsche Chor*, das Philharmonische Orchester und ein harmonisch abgestimmtes Solistenquartett mit *Fred Drissen*, *Heinz Marten*, *Maria Peschken* und *Anita Oberländer* (ein in der Höhe gefährdeter Sopran) folgten der geistig geschlossenen Führung Pfitzners mit leidenschaftlicher Hingabe.

Friedrich W. Herzog

BASEL: Aus der schier unübersehbaren Fülle musikalischer Veranstaltungen hob sich eine stilreine, klanglich auf die kleine Form gebrachte und gut ausgewogene Wiedergabe der »Johannespassion« Joh. Seb. Bachs durch *Walter Sterk* und seinen ausgezeichneten Privatchor ganz besonders hervor. *Max Meili*, ein stimmlich glänzender und technisch souverän gestaltender Evangelist, und *Adelheid La Roche* in den Sopranpartien entsprachen dem hohen Niveau der Aufführung. — Von den Sinfoniekonzerten war das erste Johannes Brahms gewidmet, wobei *Elly Ney*, von *Felix Weingartner* unterstützt, das Klavierkonzert in B-dur wundervoll spielte. Am zweiten Abend wollte trotz der überzeugenden Mitwirkung des Baritonisten *Watzke* keine rechte Stimmung aufkommen. — Zu großen Erfolgen wurden dagegen die *Meisterkonzerte* im *Münster*, in denen zum vorzüglichen Orgelspiel *Adolf Hamms Sigrid Onegin* und *Elisabeth Schumann* erlesene Liedgaben darboten. Fast überreiche Pflege fand auch die Kammermusik. Namentlich die initiative *Gesellschaft für Kammermusik* vermittelte durch das *Buschquartett* sowie das *Lang-Trio* sehr genußreiche Abende, in denen allerdings dem neueren Schaffen kein Raum gegeben war. Sehr viel Beachtung fand auf diesem Gebiete eine Neugründung, das *Wolff-Trio*, bestehend aus *Kamala Wolff*, Klavier, *Erich Wolff*, Violine, und *Alfred Saal*, Violoncell, das sich in verschiedenen erfolgreichen Abenden als ein ernst zu nehmendes Ensemble von hoher Qualität auswies. — Sehr eindrucksvoll gestaltete sich auch der Konzertabend des *Basler Trios (Henneberger*, *Schwaller*, *Abel)*, das ein Werk von Joh. Aug. Sixt, durch Erich Fischer aufgefunden, sowie die reizvolle Kantate für Männerchor und Klaviertrio »Auf der Wanderschaft« von *Alfred Pfanner* uraufführte. *Hans Münch* und der *Reveillechor* der Basler *Liedertafel* standen ganz auf der Höhe ihrer dankbaren Aufgabe. *Gebhard Reiner*

BRESLAU: Darüber ist sich jedermann im klaren, daß der Kampf gegen das Industrielle im Musikbetriebe auch die starrgewordene Form des »Konzerts« wandeln, unter Umständen zerbrechen muß. Nun sind die Kunstinstitute aber immer noch — und wahrscheinlich noch lange — auf das alte Publikum angewiesen; wenigstens hier in Breslau ist ein neues Publikum noch nicht vorhanden. Das muß erst gebildet, erzogen werden. Die Hörerschaft der Schlesischen Philharmonie will ihre traditionellen Sinfoniekonzerte haben. In den Volkskonzerten versuchte man es, von

ganz richtigen Anregungen getrieben, mit mittleren und kleineren Formaten. Der Besuch war schlecht. Als man eine Sinfonie ankündigte, die Eroica, kamen die Leute wieder gelaufen. Eine Ouvertüre, ein Solostück und eine Sinfonie, das ist das gewünschte Programmschema. Natürlich bietet man nur wertvolle Musik, aber vieles von dem, was in der deutschen Musikliteratur vorhanden ist, was durch Schönheit, Kraft und Volkhaftigkeit anregend und erzieherisch wirken könnte, bleibt unter diesen Umständen ungespielt. In den zierlich-eleganten Räumen des friderizianischen Schlosses führt man die geschmeidige Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts auf. Sehr sorgfältig und stilgemäß. Das Publikum bilden die Feinschmecker, die musikalische Elite. Aber man will und muß doch ans Volk heran. Und es ist eigentümlich, daß die Menge nach den großen Formaten verlangt. Sollte das nur in Schlesien so sein? Der Saal war überfüllt, als *Franz von Hößlin* die 9. Sinfonie von Bruckner dirigierte. Der Eindruck war großartig, wochenlang sprach man von dem Abend. Die Philharmonie bereitet Schülerkonzerte vor. Man dachte zuerst an Kammerkonzerte, dafür war die Schülerschaft wenig zu haben. Erst als bekannt wurde daß Beethovens 5. Sinfonie gespielt werden würde, steigerte sich das Interesse. Ein Schloßkonzert war deswegen gut besucht, weil ein Regersches Klavierquartett angekündigt war, dessen Wiedergabe, mit *Georg Dohrn* am Klavier, außerordentlich stark wirkte. Und doch fragt man sich immer wieder, kommt denn in diese Konzerte wirklich das »Volk«? Handelt es sich nicht wieder um eine Schicht musikalisch Intellektueller, die es natürlich immer geben wird, geben muß und die auch ihre Rechte verlangt. Aber es wird Zeit, das große musikalische Volkserziehungswerk zu beginnen.

Rudolf Bilke

KÖLN: Das hiesige Musikleben hat in diesem Jahre eine gründliche Umgestaltung im Sinne der kulturellen Ziele des neuen Deutschlands erfahren. In den großen Gürzenichkonzerten der Konzert-Gesellschaft, die jetzt mit den früheren städtischen Sinfoniekonzerten zusammengelegt sind, stehen die Namen deutscher lebender Komponisten wie Trapp, Philipp, Otto Siegl, G. Müller, Heinz Schubert und H. Wedig im Vordergrund, wenngleich es sich bei diesen Werken meist um traditionelle Konzertsaal-Literatur von oft nur epigonalem Wert handelt. So zum Beispiel erwies sich das allerdings schon vor einigen Jahren entstandene Klavierkonzert von *Max Trapp*, vom Komponisten mit bedeutender Virtuosität gespielt, als ein Werk sehr zwiespältiger Haltung, das über eine Mischung von neuromantischen und modernen Stilelementen nicht hinauskommt. Von wesentlich geschlossenerer Haltung war die Ouvertüre zu Burtes Simson-Drama von *Franz Philipp*, dem Karlsruher Hochschuldirektor, der sich mit Geschick in den ausgetretenen Bahnen der Konzertouvertüre bewegt. Von *Otto Siegl*, dem neuen Kölner Musikhochschullehrer, hörte man das Oratorium »Eines Menschen Lied« für Chor, zwei Solostimmen (Henny Wolff und Johannes Willy) und Orchester. Das stilistisch geschlossene und im Lyrischen mit vielen Feinheiten ausgestattete Werk ruht textlich auf nachgelassenen, in ihrer ganz persönlichen Seelensprache kaum noch zeitgemäßen Gedichten des österreichischen Dichters Ernst Goll, die wegen ihrer individualistischen Lyrik kaum die Tragkraft für ein großes Chorwerk besitzen. *Hermann Abendroth* und der klangschön singende Gürzenichchor verhalfen dem Werk zu einem beachtlichen Erfolg. — Von kleineren Abenden sind die wertvollen Kammermusikveranstaltungen des Schulze-Prisca-Quartetts und des Kölner Streichquartetts (früher Kunkel Quartett) hervorzuheben.

Erich Dörlemann

LEIPZIG: Das *zweite Gewandhauskonzert* unter *Karl Schuricht* bestätigte und vergrößerte den starken Eindruck des ersten Konzertes. Diesesechste Sinfonie, op. 74, Peter Tschaikowskijs mit ihrem pathetischen Grundton war ein Drama, dessen Worte dem Hörer unter den Tönen zuglitten und ihn zuinnerst packten. *Poldi Mildner* legte ein Es-dur-Konzert (Liszt) hin, das diese männliche Musik mit weiblicher Grazie vermählte — virtuos war sie über alles erhaben, eine teufelsmäßige Zugabe berauschte die Hörer vollends. Im Eingang des Konzertes wurde eines zu Unrecht fast Vergessenen gedacht, Robert Volkmann, durch Aufführung der Ouvertüre zu Shakespeares Richard III, op. 68.

Die *Gewandhausmusiken* wurden mit einer Feier für den verstorbenen Meister des Violoncellos Professor Julius Klengel eröffnet. *Wilhelm Kempf* türmte Brahms Händelvariationen zu einem Erlebnis rastlosen Kampfgeistes.

Im dritten Gewandhauskonzert hatte Pro-

fessor *Hermann Abendroth* mit seinem Kammerorchester inneren und äußeren Erfolg. Diese Gastspiele der großen deutschen Meister mit ihren Orchestern sollten neben den Gewandhauskonzerten in einem besonderen Zyklus zusammengefaßt werden; dann wäre eine Stelle gesunden Wettstreits der deutschen Meisterdirigenten und der deutschen Meisterorchester geschaffen. Ein Konzert dieser Reihe wäre vom Gewandhausorchester selbst zu bestreiten. Da der Vorschlag nicht nur Leipzig angeht, sei er hier zur Aussprache hingestellt. Der Ort Leipzig ist durch seine geographische Lage für Darbietende wie für Hörer gleichermaßen günstig gelegen.
Im 4. Gewandhauskonzert dirigierte *Eugen Papst*. Er ist ein solider Dirigent, läßt dem Orchester sehr großen Spielraum eigenen Schaffens, ohne aber eine Führernatur auszustrahlen. Für dauernde Leitung der Konzerte im Gewandhaus können wir diesen sauberen, maßvollen Dirigenten noch nicht empfehlen, die Leistung seines zweiten Arbeitens mit dem Gewandhausorchester ist abzuwarten. Die Sinfonische Suite für Orchester von *Trapp* mit ihren großen, den Dirigenten einladenden Linien und Feinheiten kam in ihrer vollen Schönheit nicht zur Geltung. *Lotte Lehmann* errang mit der Arie aus der Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« und einigen Wolf-Liedern einen herzlichen Erfolg.

Alf Nestmann

MÜNCHEN: Das bedeutendste Ereignis der sehr spät einsetzenden Konzertspielzeit war das *Brucknerfest*, das zweite, welches die «Vereinigung» in München veranstaltete. Der fromme Meister, spät gereift und spät noch um Anerkennung ringend, hatte ja selbst seinerzeit, nach den ersten erfolgreichen Uraufführungen seiner Werke in München, die süddeutsche Metropole als seine künstlerische Heimat bezeichnet. Und München hat ihm heute eine wahrhafte Pflegestätte für sein Werk bereitet; indem der innerlich anspruchsvolle Gehalt seiner Musik kaum irgendwo anders in so weitgehendem Maße Gemeingut aller Volkskreise geworden ist. Neben den immer wiederkehrenden Aufführungen seiner Messen in den Kirchen im liturgischen Rahmen hat hierbei der Vorsitzende der Bruckner-Vereinigung, *Siegmund von Hausegger*, ein besonderes Verdienst, der durch seine kongeniale Einstellung zu den Tiefen der Musik des Meisters hervorragend dazu berufen erscheint, der Welt die Kunst Bruckners zu künden. Die Ausdeutung der ersten und fünften Sinfonie im Rahmen dieses Festes gehört zu den großen Taten des Münchner Philharmonischen Orchesters, die Wiedergabe der *f-moll*-Messe und des Tedeums ließ nur hinsichtlich der choristischen Leistung (Konzertgesellschaft) einige Wünsche unerfüllt. *Hans Knappertsbusch* ließ der Aufführung der »Romantischen« das ursprünglich von Bruckner für diese Sinfonie komponierte Scherzo vorangehen, das der Meister selbst nachher als unzulänglich ausschied. *Singer* führte mit der Vokalkapelle der Allerheiligenhofkirche und dem Chor bei St. Michael Kloses *d-moll*-Messe mit stärkster Wirkung auf. Ein prachtvolles a-cappella-Konzert unter *Berberichs* Leitung mit dem Domchor brachte alte Kontrapunktiker, Motetten von Bruckner und die »Deutsche Motette« von *Richard Strauß* in vollendeter Ausführung. Das ganze Brucknerfest zeigte durch ungewöhnlich zahlreichen Besuch die starke Teilnahme der Bevölkerung am Schaffen des großen Sinfonikers.

Oscar von Pander

PARIS: Das Pariser Konzertleben wickelt sich in einem unerhörten Tempo ab. Dabei leidet es an einer Unorganisation ohnegleichen. An Sonnabend- und Sonntagnachmittagen finden zu gleicher Stunde nicht weniger als sieben große Sinfoniekonzerte statt, in denen nicht nur internationale Künstler zu Wort kommen, sondern auch Uraufführungen von Werken bedeutender Komponisten auf den Programmen verzeichnet sind. Gegenwärtig konzertieren zu gleicher Zeit zwei weltbekannte Quartette, während in der übrigen Saison das Fehlen von Kammermusik als ein Mangel empfunden wird.
Das Auftreten von *Weingartner* als Gastdirigent des Orchesters Pasdeloup in drei Konzerten, deren Programm ausschließlich Beethoven gewidmet war, gestaltete sich zu einem Erfolg ohnegleichen. Ich persönlich bin nicht mit allem einverstanden, wie Weingartner Beethoven interpretiert; die Achte schien mir sogar im zweiten Teil reichlich überhetzt und flächenhaft dargeboten zu sein. Dieser Mangel wurde jedoch in überreichem Maße durch die hervorragende Interpretation der Neunten mit dem Chor von St. Gervais, der Dritten und der Fünften ausgeglichen. Der junge Geiger *Henry Merkel* spielte das Violinkonzert mit hervorragender Virtuosität und bemerkenswerter Musikalität. Unter den übrigen Sinfoniekonzerten der letzten vier Wochen, 36 an

der Zahl, sind vor allem jene anzuführen, die rein deutsche Programme zur Grundlage hatten. Der im allgemeinen recht mittelmäßige Dirigent *Louis Hasselmans* veranstaltete einen Richard-Wagner-Abend, in dem der ausgezeichnete *Lauritz Melchior* als Solist gewonnen war. Wenn Hasselmans tiefer in das Geheimnis Wagnerscher Knnst eingedrungen wäre, würde ihm auch die Aufführungspraxis solcher Werke vertrauter sein, und vor allem würde er sich nicht konsequent in den gegebenen Tempi vergreifen. So wurde »sein« Wagner zu einer Karikatur dessen, was ihm vielleicht vorgeschwebt haben mag. *Philippe Gaubert*, einer der besten Orchesterleiter in Frankreich, dirigierte Beethoven, Bach und Liszt mit dem jungen Russen *Uninskij* als Solisten (Concerto in A für Klavier und Orchester). Aus dem Rahmen des Alltäglichen herausfallend, gestaltete sich die Interpretation der h-moll-Messe von J. S. Bach unter der Leitung Gauberts und unter der Mitwirkung des Orchesters der Société des Concerts und des Gemischten Chores von Paris. Der ehemalige kaiserliche Hofkapellmeister der Oper in Petersburg, *Cooper*, hat sich nicht nur für die Propagierung deutscher Musik in Paris einen Namen gemacht, sondern gilt vor allem als hervorragender Interpret der Musik seines Heimatlandes. In einem »Festival Russischer Musik«, in dem *Borodin*, *Rachmaninoff* und *Moussorgskij* vertreten waren, erreichte er eine weit über dem Durchschnitt stehende Intensität. Ein Richard-Wagner-Konzert im Orchester Poulet — Dirigent *Cooper* — mit dem Tenoristen *Franz* als Solisten darf nicht unerwähnt bleiben. Die von *Gustav Bret* seit einem Vierteljahrhundert gegründete und geleitete »Société J. S. Bach« setzt unbekümmert aller äußeren Anfechtungen ihre hohe Tradition fort. In ihrem ersten Konzert brachte sie »Actus Tragicus« und »Fünf geistliche Gesänge« von Bach. Wenn diese Gesellschaft auch Bach nicht in deutschem Sinne erschließt, so sind wir doch froh darum, daß unser großer Meister in Paris eine so würdige Pflegestätte gefunden hat. Bei dieser Gelegenheit lernte man auch die liebenswürdige Begabung eines G. Faure kennen (»Requiem«).

Von den Solistenkonzerten jagt eines das andere. Das *Budapester Streichquartett* spielte ganz hervorragend Werke von Beethoven. Das *Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett)* widmete sich Mozart und Schubert, wofür es besonders prädestiniert erscheint. Als Konzession an ihre französischen Gastgeber wurden von letztgenanntem Ensemble auch Ravel und Debussy in die Programme der drei Abende aufgenommen. *Wanda Landowska*, die Meisterin des Clavecins, erfreute mit Werken von J. S. Bach (Goldberg-Variationen) und alten französischen Meistern. Der Geiger *Milstein* gab einen Violinabend mit einem geschmacklos zusammengestellten Programm. An bedeutenden Pianisten waren zu hören *Wilhelm Backhaus*, *Paul Wittgenstein* und *Brailowskij*. Wie nicht anders zu erwarten war, erreichte *Richard Tauber* mit Darbietungen süßlicher Schlager- und Operettenmelodien kaum das Niveau höherer Töchterpensionate. Das Publikum aber raste: »Er ist doch entzückend bizarr!« Mach einer was was gegen solche Stimme Gottes!

Otto Ludwig Fugmann

WIESBADEN: Generalmusikdirektor *Carl Schuricht* eröffnete den diesjährigen Konzertwinter mit der Jupiter-Sinfonie Mozarts. Hier wie auch in der den Abschluß des I. Zykluskonzertes der Kurverwaltung bildenden »Fünften« von Beethoven zeigte sich Schuricht wieder als Orchesterleiter von ganz großem Format, der breite Flächen schafft und große Steigerungen zu erreichen vermag. Die »5 Menuette« von Franz Schubert, die man zwischen diesen beiden sinfonischen Eckpfeilern zu hören bekam, klangen merkwürdigerweise in dem etwas farblosen Klang des Streichkörpers recht dünn und ausdrucksarm. Die Berliner Altistin *Maria Basca* sang mit einer pastosen, den großen Raum herrlich füllenden Stimme Gesänge von Schubert.

Das II. Zykluskonzert, ebenfalls unter Schuricht, brachte die seltener aufgeführte 1. B-Dur-Sinfonie von Rob. Schumann und unter Leitung des Komponisten, *Fritz Theils* »Präludium für Orchester und Orgel«. Dem Werk liegt, wie das Programm sagt, die Idee Adolf Hitlers, der Kampf um den Wiederaufbau des deutschen Volkes, zugrunde.

Höhepunkt des Abends war der Solist *Georg Kulenkampff*, der sich mit dem Violinkonzert von Brahms einen außerordentlichen Erfolg sicherte. Ebenso Gipfelpunkt des nächsten Abends war wieder der Solist im III. Zykluskonzert: *Wilhelm Kempff*. Seine Wiedergabe des C-Dur-Klavierkonzertes von Beethoven war eine Meisterleistung. Kempff spielte das Konzert ganz klar und einfach und obwohl er es sehr frei aus seiner heiteren Grundidee heraus gestaltete, blieb er dem Stil dieses ir-

gendwie noch von Mozart beeinflußten Werkes nichts schuldig. Der Gastdirigent Prof. *Laber* aus Gera erwies sich als ein routinierter, sehr gewiss nhaft musizierender Dirigent von nicht alltäglichem Format. Er konnte seine Führerfähigkeiten an der jetzt viel gehörten cis-moll-Sinfonie von Pfitzner und der III. Leonoren-Ouvertüre beweisen. Bei einem so künstlerisch geschulten und so sicheren Klangkörper, wie dem des Kurorchesters, ist es nicht nötig zu betonen, daß es auch diesmal, unter einem fremden Leiter, auf bedeutender Kunsthöhe stand. — Kirchenmusikdirektor *Kurt Utz* leitete das Konzert mit dem Orgelwerk über »Eine feste Burg« von Max Reger ein. *Hermann Kempf*

OPER

BERLIN: Der Mut der *Städtischen Oper*, den »*Barbier von Bagdad*«, das Meisterwerk des Dichterkomponisten *Peter Cornelius*, endlich aus der Truhe der Vergessenheit hervorzuholen und in einer mit ehrlichem Fleiß durchgearbeiteten Einstudierung aufzuführen, verdient den Dank aller Musikfreunde, die in dieser komischen Oper nicht nur das deutsche Gegenstück zu seinem italienischen Kollegen von Sevilla, sondern ein Bekenntnis zum deutschen Idealismus erblicken. Man hat den Mißerfolg bei der Uraufführung vor 75 Jahren, der auf persönliche Intrigen gegen Franz Liszt als ihren Dirigenten zurückging, fälschlicherweise dem Werk in die Schuhe geschoben. Als dann später Felix Mottl die Oper wieder ausgrub, war sie in ihrem Grundcharakter völlig verändert, denn Mottl hatte sie wagnerisch aufgefrischt und uminstrumentiert. Die Aufführung der Städtischen Oper stellte endlich die Originalfassung wieder her und gab ein vollkommenes Bild von den künstlerischen Absichten des Komponisten, der als ein mit sprühender vitaler Erfindungskraft begnadeter Musiker besteht. Wenn man weiter bedenkt, daß diese Oper noch vor den »Meistersingern« von Richard Wagner entstand, so begreift man die Tragik des Komponisten, der berufen gewesen wäre, der Pathetik Wagners auf dem Gebiete der komischen Oper ein Paroli zu bieten. Die Aufführung, von *Eugen Jochum* musikalisch und von *Bruno von Niessen* szenisch betreut empfing ihr Schwergewicht in bildlichem und übertragenen Sinne durch *Ivar Andrésen* in der Titelpartie. Er imponierte durch den breiten Humor der Charakterzeichnung nicht minder, als durch den klangschweren Einsatz seines profunden Basses, der in keiner Phrase den Wagnersänger verleugnete. *Constanze Nettesheims* bezaubernde Sopransüssigkeit in der Partie der Margiana und *Willi Wörles* mit heldischen Akzenten gesegneter Nureddin waren das sympathische Liebespaar. Die Chöre, von Meister *Lüddeckes* Hand geführt, waren eine rechte Ohrenfreude. Eugen Jochum dirigierte sorgfältig, wenn ihm auch die leichte Hand für die aufgelockerte Lustigkeit der Musik fehlte. Zwischen ihm und dem Chor gab es einige Schwanknngen, die auf das nicht immer rhythmisch gefestigte Gefühl des Dirigenten zurückzuführen waren.

Der andere Barbier, nämlich Rossinis »*Barbier von Sevilla*«, erschien in der *Staatsoper* Unter den Linden in neuer Besetzung. Die virtuose Interpretation der Partitur durch *Erich Kleiber* blieb bei aller Geschliffenheit und Flüssigkeit ohne eigentliche klangliche Wärme. Triumph der Technik, aber Leerlauf des Herzens! *Hörths* Regieeinfälle verpufften teilweise vor dem geschmacklosen Kunstgewerbe der Bühnenbilder *Emil Pirchans*, die längst überfällig sind. *Margherita Perras'* Koloratursopran hat an Präzision und Elastizität gewonnen. Ihre Rosine fesselte durch graziösen Ziergesang bester italienischer Schule. *Karl August Neumann* war ein stimmlich unzureichender Figaro, der das Vorbild Schlusnus' vergeblich zu erreichen versuchte. *Eugen Fuchs* als Bartolo besaß wenigstens echten Buffogeist, wenn ihm auch die Regie in eine übertriebene Krampfkomik hineinstellte. *Kullmanns* Almaviva sang sich erst im Laufe der Aufführung ein. In der Gesamtwirkung trug diese »Barbier«-Aufführung den Charakter einer Verlegenheitsimprovisation.

Improvisiert erschien auch die Aufführung von Verdis »*Othello*« in der Städtischen Oper. *Wilhelm Franz Reuß'* musikalische Leitung war sauber und solide, aber ohne inneren Schwung. Die dynamischen Abstufungen der Partitur, die vom ppp bis zum ff reichen, wurden von ihm auf einer mittleren Linie vereinheitlicht, d. h. im Klang verwässert. Auch die latente Dramatik der Spannungskontraste blieb unausgefüllt. Der schwedische Kammersänger *Martin Öhmann* hat an Stimmsubstanz erheblich verloren, aber würdiges Spiel und persönliche Ausdruckskraft schufen trotzdem eine eindringliche Leistung. Der Jago *Wilhelm Rodes:* ein theatralisches Scheusal, mehr Deklamations- und Kantilenensänger. *Constanze Nettesheims* Desdemona, überzeugend in der lyrischen Fülle des Höhenregisters,

blieb der Partie die tragischen Akzente schuldig. Die lebendige Regie führte *Bruno von Niessen*, unterstützt durch den farbenprächtigen Rahmen der Szenenbilder von *Leo Pasetti*. *Friedrich W. Herzog*

BRESLAU: Es liegt nicht im Sinne einer *deutschen* Opernkunst, das Theater durch zugkräftige Solisten zu füllen, sondern die dem Werke zugrunde liegende künstlerische Idee und ihre Übertragung ins Musikalisch-Dramatische sollen werben. Zwischen Werk und Wiedergabe muß nun aber eine Übereinstimmung bestehen, und diese ist eben nur durch den Einsatz geeigneter Solisten zu erzielen. Wenn es einer Opernleitung nicht möglich war, für diese Spielzeit ein Ensemble zusammenzubringen, das die vielfachen und vielgestaltigen Aufgaben eines starken Betriebes bewältigen kann, so ist das auf die frühere Überfremdung der deutschen Opernbühnen zurückzuführen. Es gab einfach nicht genug Kräfte für ein deutsches Operntheater. Auch in Breslau zeigt das Solistenpersonal Lücken. Man hat den Ring herausgebracht; im Orchestralen *(Franz von Hößlin)* großartig, im Szenischen pietätvoll *(*Dr. *Walter Falk)*, für einige Partien konnte man vollwertige Solisten einsetzen, *Elly Dörrer* gibt in Walküre und Siegfried eine jugendlich strahlende Brünhilde, in der Götterdämmerung ist die Wiedergabe der Partie noch nicht ausgereift, von ganz großem Format der Hagen *Gerd Herm Andras*, vortrefflich die Fricka von *Herta Böhlke*, auf mittlerer Linie halten sich *Barbara Reitzner* (Sieglinde), *Richard Groß* (Wotan), *KarlRudow* (Alberich), *Wilhelm Hiller* (Hunding); aber es fehlt der Held, der Künstler, der den Siegfried glaubhaft darzustellen vermag. Die Opern, in denen sich *Rudolf Streletz* zur Geltung bringen kann (Aida, Othello), sind im Spielplan noch nicht erschienen. Von Verdi brachte man Rigoletto. Dafür fehlen uns wieder der prominente Charakterbariton und der lyrische Tenor von Geblüt. Der junge Tenor, der den Herzog singen sollte, wurde noch dazu krank, es gastierten die Berliner Tenöre *Ludwig* und *Wörle*. Nun ist aber die Oper auf Ensemblewirkung einstudiert worden; die fleißige Arbeit der Leitung konnte es also nicht ganz zu dem Erfolge bringen, den man ihr gewünscht hätte. Und das Publikum? Die meisten Opernaufführungen sind gut besucht; wir wissen, daß wir eine Hörerschaft brauchen, die anders gesinnt ist, als das saturierte Bürgertum. Nicht dem Startheater, nicht der Luxusbühne gehört unsere Fürsorge. Deshalb wendet sich die überzeugungsgemäße, zähe Arbeit der Breslauer Opernleitung in erster Linie dem Ensemble zu. Aber man soll nicht glauben, daß das neue Publikum, das jetzt erst ins Theater kommt, den Wert der Einzelleistung übersieht. Im Gegenteil, zunächst haften die Sinne am einzelnen, zum Ganzen führt erst die Erziehung hin. — Das Glück, das man anfangs mit den Operetten »Don Cesar« und »Liselott von der Pfalz« hatte, war nicht von Dauer. »Wiener Blut«, wirklich blutvoll und rassig gegeben — im Mittelpunkt des Interesses *Ellen Pfitzner* (Gabriele) — bringt volle Häuser.

Daß es auch bei der Operette anders zugehen kann als früher, machte die hiesige Erstaufführung des Singspiels: »*Glückliche Reise*« von *Künnecke* den Zweiflern klar. Der neue Operettenregisseur *Hans Herbert Pudor* läßt alle Clownerie, alle groteske Tanzakrobatik aus dem Spiel, setzt Laune, Temperament, natürliche Spielfreudigkeit ein, der Kapellmeister *(Paul Friebe)* arbeitet nicht mit varietéhaften Nuancen, er läßt frisch-fröhlich singen und sauber musizieren. Neben der Sängerin *(Pfitzner)* haben wir die prachtvolle Soubrette *Anni Kunze*, den stimmbegabten, geschmackvollen Tenor *Hans Schröck* und den nie versagenden Bariton *Karl Rudow*. Die Operette ist wohlversehen. *Rudolf Bilke*

DANZIG: Dem eben begründeten Danziger Staatstheater blieb es vorbehalten, das kleine Werkchen Albert Lortzings »Szenen aus Mozarts Leben« aus der Taufe zu heben. Wie selbstverständlich drängt sich die Frage auf, daß keine Bühne im Reich, kein Liebhabertheater, kein Konservatorium, kein Universitätsseminar, keineSchule endlich auf dieses Opus zurückgriff. Sein Herausgeber, Professor Dr. *Arthur Bankwitz*, Berlin, rechnete wohl mit Aufführungen an den eben erwähnten Stellen, die er für diese Art der Darstellung derartiger Szenen für geeignet hielt. Der Herausgeber äußert sich über die »verlorene Handschrift« dieses Werkes, sein Schicksal, die Ansätze zu einer Aufführung. 101 Jahr mußten vergehen, ehe eine Bühne zugriff.

Naturgemäß wird der Musikforscher zunächst interessiert, denn die Stilfrage in diesen »Szenen aus Mozarts Leben« muß eine anregende sein. Lortzings Verehrung für den »musikalischen Calvin« ist nicht nur dem

Musikwissenschaftler bekannt. Die Gestaltung dieser Mozartszenen lag Lortzing sicher sehr am Herzen, und wer sein Ohrenmerk verschärft auf die Instrumentierung dieses Opus lenkt, dem wird auffallen, wie nah Lortzing an Mozartschen Geist rückte.

»Lortzing hat seinerseits nun, um sein Bekenntnis zu Mozart besonders zu betonen, aus dessen Vokal- und Instrumentalwerken zwölf Melodien oder Themen entlehnt . . . Lortzing hat entweder die vorliegenden Motive der Stimmung der Handlung entsprechend instrumentiert, indem er wiederholt aus dem Kammermusikalischen ins Orchestrale überging, oder hat Terzette in Quartette umgearbeitet oder sogar Chöre von starker Wirkung in die Partitur hineinkomponiert!«: so der Herausgeber.

Gewiß: ein aparter Fall. Lortzing trat zurück, um Mozart vorzu assen. Takt für Takt verrät fast die Pietät, mit der Lortzing behutsamer Nachschaffender wurde. Das Singspiel will den Gegensatz zwischen dem Repräsentanten der italienischen Oper in Wien, Salieri, zeigen und Mozart, dem Vertreter der deutschen Oper. In drei Bilder ist das Singspiel eingeteilt: das erste zeigt ein Fest, das Salieri gibt, das zweite spielt in Mozarts Heim, das dritte Bild ist abermals ein festliches. Zu Ehren Mozarts findet im Palais des Barons von Swieten ein Festakt statt. Das Werkchen enthält eine Reihe von Sprechrol!en, auch die des Mozart ist eine Sprechrolle. Vielleicht hätte der Text eine größere Auflockerung erfahren können, als es geschah, sicher auch wäre es mög'ich gewesen, den sprechenden Sängern Akzente der Natürlichkeit des gesprochenen Wortes zu geben. Es ist ja immer ein Leid, Opernsängern gesprochenen Text be:zubringen, aber man sollte keine Mühe unversucht lassen, dieses schwere Gebiet zu meistern.

Die Danziger Aufführung unter *Orthmanns* musikalischer und *Waldburgs* szenischer Leitung war sehr liebevoll behandelt, wenn sie auch den Ansprüchen genauer Prüfender nicht in allem genügen konnte. Es war gewiß dankenswert, diese Bekanntschaft gemacht zu haben, ob aber die breitere Masse dieses kleine Singspiel wird fesseln können, ist die Frage. Die wirklich glänzende Laune gehört zur Darstellung dieser Bilder, die des Ruhmes andere Seite sozusagen zeigen wollen. Mozart ist *Viktor Pilat.* Seine darstellerische Zeichnung hat wohl Ansätze, nicht aber tiefere Fassung. Constanze, *Lea Piltti,* ist an diesem Abend nicht Beherrscherin ihrer so oft erfreuenden Stimme. Stadler, der von *Gustav Nord* gegeben wird, scheint die einzig gelöste Figur der Vorste.lung zu sein. Zu Adamberger, *Fritz Bozetti,* wendet sich besagter Stadler mit den Worten, »daß der Mensch feiner singt, als er spricht!« Diese Bemerkung triff aufs Haar zu. Bozettis gepflegter Tenor wird sich hoffentlich recht bald durchsetzen! *Schmidt* ist Salieri. Die Uraufführung, die im Rahmen eines erneuten Werbeabends der »Deutschen Bühne« vor sich ging, erzielte einen freundlichen Erfolg. *Gerhard Krause*

FRANKFURT a. M.: Die Frankfurter Bühne hat als eine der ersten nach der Dresdener Uraufführung Hofmannsthals und Straußens *»Arabella«* herausgebracht und damit fraglos eine der merkwürdigsten Opern der letzten Jahre dargeboten. Sie drängt den Kritiker in eine Haltung der Befangenheit, aus der er mühsam bloß und vorsichtig sich zu lösen vermag. Denn es ist die Welt unserer Eltern, die hier sich darstellt und an der aller Widerspruch unserer Affekte mit Haß, Liebe, Angst und selbst schreckhafter Erinnerung haftet. Diese Welt gewährt nicht bloß den Stoff der »lyrischen Komödie« einer verarmten, absinkenden, mühsam endlich mit der entfremdeten Natur versöhnten Offiziersfamilie der sechziger Jahre, sondern ebenso die künstlerische Formgesinnung, die jenes Schicksal und jene Versöhnung festzuhalten trachtet; wie denn bislang jeg icher Auseinandersetzung mit dem neunzehnten Jahrhundert die Zweideutigkeit aufgeprägt bleibt, daß die beschwörende Stimme selber aus der beschworenen Zeit zu tönen scheint. Das freilich muß kein Einwand sein: wird doch die Deutung des rätselhaften Jahrhunderts um so tiefer führen, je vollkommener sie aus seinen eigenen Sachgehalten entspringt; je deutlicher in ihr seine Gegenstände selber ihr Echo hergeben. Damit ist man ins Herz der Fragen gedrungen, die »Arabella« dem Hörer bereitet. Ist es bloß ein Stück später, überspäter Romantik der nachwagnerischen und neuromantischen Epoche, das sich, als letzte ungenutzte Exotik, nach Orient, Antike, Barock und Märchenwelt die jüngste Vergangenheit herholt und die Gaslaternen scheinen läßt wie zuvor den Mond über der Terrasse des Herodes — oder ist es selber bereits ein Stück Deutung und Erwachen, das aus der portierenbehangenen, gußeisernen Welt in eine klarere, menschlichere und andere führt, wie der symbolische Trunk reinen Wassers am Schluß es bean-

spruchen möchte? Solange man sich im Umkreis dieser Alternative bewegt, die unausweichlich scheint, wird man dem Werk nicht gerecht. Vielmehr: die Genauigkeit, mit welcher der romantische Folklorismus des Wieners Hofmannsthal sein eigenes, vergangenes Wien reden läßt; die fahle Müdigkeit, mit welcher das Gedächtnis ans neunzehnte Jahrhundert die Musik des nun bald siebzigjährigen Strauß einhüllt: dies wehrlose, distanzlose Verfallen der beiden an jene Epoche ist es gerade, was sie darüber hinaus geleitet. Es herrscht in »Arabella« eine bleiche Transparenz: wie durch die Mattscheibe jener magischen Laternen klingt es, durch welche man vor achtzig Jahren die Welt im Guckkasten einfing und welche den Ursprung der Photographie bereiteten. Diese stumpfe Transparenz, dieser Ton, man möchte sagen: von verschossenen Tapeten und altem Plüsch ist bei Strauß ohne Beispiel und muß genial heißen; die seltsamste Beziehung zum Strawinskij der »Fee« ergibt sich da. Nirgends schlagender als zu Beginn des ganzen Werkes. Strauß ist heute wie nur je der Meister der ersten zweihundert Takte. Die Szene der Kartenschlägerin ist in ihrer Art einzig; in all ihrem leisen Grau so mythologisch wie nur die Mägdeszene der Elektra und Narraboths bunter Dialog. Die Ähnlichkeiten mit dem »Rosenkavalier«, an welche die meisten sich hielten, scheinen mir demgegenüber oberflächlich und dort, wo sie bestehen, nicht glücklich. Das Volkstümliche, die Walzer, die ganze Partie der Fiakermilli halten zwar den photographischen Charakter treu fest — begeben sich dafür aber eben der Unmittelbarkeit und Frische, die doch einmal fraglos hier erstrebt war. Dazu kommt, das Hofmannsthals Neigung zur Burleske und sinnfälligen Verwicklung, die schon im dritten Akt des Rosenkavaliers nicht recht trägt, hier ganz versagt; trotz des wahrhaft unheimlichen Liedes der Fiakermilli von der Astronomie. Es kann darum nicht wundernehmen, daß auch die musikalische Substanz des Werkes im ersten Akt sich konzentriert und später dünner wird — eine Substanz freilich, die noch lange ihre Rätsel aufgeben mag. Die dramaturgische Schwäche des letzten Aktes ist trotz jener Symbolgeste nicht zu meistern und am wenigsten mit einer melodisierenden Oberstimmenlyrik, deren populäre Absichten sich selbst bestrafen, indem sie theoretisch-motivisch nirgendwo zur vollen Plastik gedeihen. Das Publikum wollte denn auch diesen Absichten nicht so folgen, wie manche es erwarteten; unter der Hülle des angeblichen zweiten Rosenkavalier schien es trotz aller Avancen die schreckhaften Figuren vergilbter Photoalben und Familiensouvenirs zu gewahren und hielt sich zurück, um erst beim Dank an die Mitwirkenden wärmer zu werden. Diesen kam der Dank durchaus zu. Herr *Bertil Wetzelsberger* dirigierte ungemein zart, sensibel und durchsichtig; wer den Direktionsstil des späten Strauß kennt, würde vielleicht mancherorts dem Stück mehr Tempo wünschen, wobei es ja nichts von der Geisterblässe der Spielsalons zu verlieren brauchte. Frau *Kment*, die neue Hochdramatische, sang ausgezeichnet und spielte sicher, ohne gerade als Erscheinung das Phantasiebild der Arabella ganz zu realisieren. Fräulein *Hainmüller* erfüllte als Zdenka zum ersten Male gänzlich die Erwartungen, die man von Anbeginn in die hochbegabte Sängerin setzte; sie hat nach jeder Richtung sehr gewonnen. Frau *Gentner-Fischer* gab die Mutter überlegen. — Weniger ergiebig sind die Männerrollen. Für Mandryka, den Repräsentanten der guten Natur, setzte Herr *Stern* in bester Form sich ein; die schwach profilierte Tenorpartie des Matteo wurde von Herrn *Ralph* betreut. Die folkloristische Fiakermilli wandelte sich durch Fräulein *Ebers* ins Elegante. Nicht gänzlich befriedigen konnte die Regie, deren noble Zurückhaltung mitunter zur Starrheit und Leere führte, wo einzig der Schein bewegtesten Lebens frommen könnte, und die geschmackvollen Bilder von *Sievert*, denen ihr eigener Geschmack im Wege war; sie genierten sich vor jenen Greueln des neunzehnten Jahrhunderts, die doch die wahren Ornamente zu diesem Traum abgeben, und waren gleichsam zu modern im Angesicht eines Werkes, dessen Moderne historischer ist als alle Historie.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Anläßlich des 150. Geburtstages *Friedrich von Flotows* brachte das Staatstheater (zugleich mit Schwerin und Darmstadt) eine Neubearbeitung einer vergessenen Oper des Komponisten der »Martha« zur Uraufführung, die Oper »l'ombre«, unter dem Titel »Sein Schatten«. Es handelt sich um ein Werk Flotows, das etwa 1870 geschrieben wurde (also 22 Jahre später als »Martha«) und im Schaffen des fruchtbaren Komponisten neben »Martha« und »Stradella« einen relativ stärkeren — nur durch widrige Zeitumstände, den Ausbruch des

deutsch-französischen Krieges 1870/71, gehemmten — Erfolg errang. *Siegfried Scheffler* (Hamburg) und *Herbert Scheffler* haben nun dieses Werk des »Martha«-Komponisten, der, bei aller stark weltbürgerlichen, dem Stil der französischen Oper der Zeit verpflichteten künstlerischen Haltung doch in lyrischen Färbungen seines Operntypus nicht ganz einen gewissen Eindeutschungsprozeß verleugnet, einer einschneidenden Neugestaltung unterzogen, teils musikalisch, teils textlich. Von Siegfried Scheffler wurden — zumeist aus dem Material der Oper selbst — manche Partien hinzukomponiert; der musikalische Aufbau durch Hinzufügung von Ensemblesätzen, Chören usw. fester gestützt, in der dramatischen Wirkung aus der Musik heraus besser verankert und das Klangkolorit, allerdings oft schon zu stark, modernisiert. Die Handlung der Oper, die uns ins badische Land versetzt, birgt in der Geschichte vom geflüchteten französischen Grafen, der unerkannt im Schwarzwald als einfacher Bildschnitzer lebt, dessen Bild Jeanne, die vertriebene Calvinistin, im Herzen trägt und dessen »Schatten« ihr plötzlich entgegentritt, der dann schließlich nach mancherlei Verwicklungen ihr Gatte wird, einen guten dramatischen Kern. Hier hätte aber die Bearbeitung (oder auch die Regie bei der Aufführung?) in manchen Punkten, im Aufbau und der textlichen Gestaltung einer Handlung, die oft etwas unentschieden zwischen ernsteren Opern-, Spielopern- und wieder Singspielelementen hin- und herpendelt, ruhig noch weiter eingreifen und ändern können. Das Hauptziel indessen, die guten Seiten der Oper, die vielfach köstliche und einfallsreiche Musik Flotows in neuem künstlerischem Gewand günstig herauszustellen, ist der Bearbeitung im ganzen gut gelungen. Man erkennt auf der ganzen Linie den Schöpfer der »Martha«, in der pikanten, graziösen Rhythmik der heiteren Teile, in der Lyrik, die vielfach feinere, innigere Gefühlstöne anschlägt. Man muß es immer wieder bedauern, daß Flotow als Mittler zwischen deutschen und romanischen Opernelementen, die sich schon in der »Martha« so anziehend und auch fruchtbar äußern, nicht völlig zur letzten Synthese, etwa wie Lortzing, durchdrang. Man brachte das Werk in dem, was es — dankenswert in seiner Absicht, sich an den Bestrebungen zu beteiligen, die heute der deutschen Spieloper neue Werke zuzuführen suchen — an volksopernhaften, heiteren und besinnlichen Elementen enthält, in einer wirksamen Aufführung heraus. Die musikalische Leitung hatte *Richard Richter;* die Inszenierung stammte von *Rudolf Zindler*, die Bühnenbilder von *Gerd Richter*. Mit *Lisa Jungkind* (Jeanne), *Martina Wulf* (Baronin Weilenberg), *Willy Frey* (Graf), *Max Lohfing* (Amtmann Säckele) und *Josef Degler* (Landarzt) in den Hauptrollen hatte das Werk einen sehr freundlichen Erfolg.

Als Neueinstudierung wurde »Don Carlos« von Verdi gegeben, in einer Aufführung, auf die sichtlich viel Liebe und Arbeit verwandt worden war. Ganz überzeugend wirkte indessen die Neufassung nicht; man hatte das Werk, das in seinem Kolorit doch vielfach auch stark nach der französischen großen Oper hin orientiert ist, in der Regie von *Rudolf Zindler* und den Bühnenbildern von *Gerd Richter*, auf einen fast allzu düsteren hispanisch-geschichtlichen Grundton, mehr nach der musikdramatischen Seite hin, abgestimmt. Von besserem künstlerischem Gelingen gekrönt war eine Neueinstudierung von Puccinis »Boheme«, die die vielfach feine und wertvolle Musik dieser Oper, ihren lyrischen Gehalt, in delikater Ensemble-Abstimmung, unter Leitung von *Richard Richter* und der Regie von *Rudolf Zindler* (Bühnenbilder *Gerd Richter*), als Gewinn für den laufenden Spielplan herausbrachte.

Max Broesike-Schoen

KÖLN: Die Oper unter Leitung von Alexander Spring ist ebenfalls mit dem Neuaufbau eines deutschen Spielplans beschäftigt. In dem Regisseur *Walter Felsenstein* und dem Bühnenbildner *Otto Reigbert* besitzt die Kölner Musikbühne zwei *außerordentlich befähigte* Kräfte, die im Oberon und namentlich im Troubadour neue Wege im Sinne eines neuen, ungewöhnlich konzentrierten und packenden Volkstheaters wiesen. Als ein schöner Gewinn für die Opernbühne erwies sich die einzige Oper des im Kriege gefallenen Botho Siegwart (Graf zu Eulenburg) »Die Lieder des Euripides«, ein gewiß nicht großes und starkes, aber in seiner Art durchaus reines und geschmacklich geklärtes Werk, das in eigentümlicher Mischung das Opernideal der frühen Kultoper mit dem Wagnerschen Musikdrama verbindet. *Fritz Zaun*, der auch als Gastdirigent der Gürzenichkonzerte bedeutenden Erfolg hatte, gab dem Werk die lyrische Farbe und klangliche Intensität.

Ein bedeutsames Ereignis war die Uraufführung des Mysterienspiels »Job der Deutsche«

von *Kurt Eggers* in der großen Messehalle. Die Musik dazu schrieb der Münchener Komponist *Werner Egk*, ein sehr zeitbewußter, aggressiver Musiker, der seine Musik im Sinne einer neuen Konzentration der melodischen und rhythmischen Substanz mit Knappheit der Form und Präzision des Ausdrucks und mit einer stählernen Diatonik im Harmonischen aufbaut. Es ist Egks Bekenntnis, daß »dieser Stil durch seine Klarheit seine Aggressivität, seine seelische Dynamik und seine aktivistische Kraft das Volk, in dem er seine Wurzeln hat, packen und begeistern wird«. Das Werk ist, im ganzen gesehen, nur ein Beginn, aber ein zukunftweisender Anfang. Das große nationale Festspiel, das hier erstrebt wird, kann sich nur in der hier eingeschlagenen Richtung weiterentwickeln.

Erich Dörlemann

LEIPZIG: *Lohengrin*. Die Neueinrichtung hat restlos mit allen Greueln des Brecherschen Systems aufgeräumt. Jetzt erscheint die Oper wirklich romantisch. Das Sagenhafte und Urdeutsche des Stoffes ist bisweilen bis ins Visionäre gesteigert, so beim ersten Auftreten Elsas. *Ellen Winter* gibt ein zur Lichtelfe gesteigertes Weib, gesanglich wie darstellerisch — weit entfernt von dem Typ der Darstellung, der von fern oder nah an das Faustsche Gretchen erinnert. Die Wunder dieser Stimme waren schon in der »Undine« offenbar geworden. Bühnenbilder und Inszenierung (Karl Jacobs und Wolfram Humperdinck) kamen dem Bayreuther Ideal sehr nahe, einzig einige Beleuchtungseigenheiten verstießen gegen die Vorschriften des Meisters. *August Seider* war ein Lohengrin, Mensch und Gottesjünger zugleich, stimmlich glänzend, im Spiel unnahbar der Gralsritter. Die Gegenspieler waren *Walther Zimmer*, ein fest im Diesseits des Lebens wurzelnder und daran zerschellender Herrenmensch (Telramund); die Ortrud *Marga Dannenbergs* gefiel vor allem durch ihr stummes, großangelegtes Spiel, eine wahrhaft königliche Zauberin. Die Leistung *Johannes Fritzsches* verdient besonders hervorgehoben zu werden (Chöre!). *Oscar Braun* führte würdig der ausgezeichneten Aufführung den Stab. Bemerkt sei, daß für das Werk, dessen Erfolg gleich einer Uraufführung, einer Wiedererweckung sich in unzähligen »Vorhängen« auswirkte, doppelte Besetzung der Hauptrollen vorgesehen ist.

»Venus in Seide«, Operette in drei Akten von Alfred Grünwald und Ludwig Herzer, Musik von Robert Stolz. Erstaufführung im Neuen Operettentheater. Das Trio der Väter dieser Operette besteht aus im Gebären(!) von Operetten geübten Männern (!), die hier um eine historische ungarische Räubergeschichte ein hübsches Werk gebaut haben mit allem Drum und Dran. Einige Bombenrollen geben stimmlich und schauspielerisch große Erfolgsmöglichkeiten, die durch die Rollenbesetzung und die geschmackvolle Inszenierung *Arthur Klaproths* fein ausgenutzt wurden. *Florence Tieß* entwickelt sich nicht nur in ihrer außerordentlichen Stimme, sondern auch im Spiel zur geliebten Göttin des Publikums. *Hans Priem* a. G. (Berlin) hatte neben ihr schweren Stand, erfüllte aber seine Gestalt des geheimnisvollen Fremden mit Leben und Temperament. Ansonsten sind zu erwähnen das lustige — übliche — Gegenpaar *Claudie von Raynolds* und *Hanns Polschers*. Die Kostüme *Hildegard Rupprechts* zeigten die kommende Wintermode von ihrer besten Seite, einfach und geschmackvoll. *Walther Ettl* am Dirigentenpult ließ das Orchester Champagner sprudeln.

Alf Nestmann

MÜNCHEN: Als erste große Neueinstudierung dieser Spielzeit brachte die Bayrische Staatsoper eine ausgezeichnete Aufführung der »Vier Grobiane« von *Wolf-Ferrari* heraus, dieses liebenswürdige Lustspiel, in dem der schalkhafte Goldoni Grazie, Frauenlist und die kleinen Tücken der weiblichen Koketterie sieghaft über die grobschlächtigen Methoden der »Herrn im Hause« triumphieren läßt. Gewiß ist die Fabel des Stücks hier völlig belanglos, und der Reiz des Textbuchs liegt in der spielenden Leichtigkeit, mit der die bürgerlichen Charaktere in den heiteren Situationen gezeichnet sind — mit jenem köstlichen Feingefühl für das Burleske im wohlsituierten Spießerheim, das den genialen Schilderer der Gesellschaft seiner Zeit überhaupt auszeichnet. Hieran knüpft auch Wolf-Ferrari seine Musik. Er schilt nicht, er lacht. Lacht sich eine opera buffa zusammen, mit sprühender Lebendigkeit, die ihm als Erbteil seiner Eltern zufiel: vom Vater hat er deutschen Sinn, des Kontrapunkts ernstes Führen, vom Mütterlein Rossinis Frohnatur, die Lust am Improvisieren. Wobei der Reichtum seiner Einfälle und der Witz seiner Instrumentierung (z. B. das schlechtgelaunte Fagott!) eine gewisse Wahllosigkeit in der Verarbeitung dessen, *was* ihm eingefallen ist, und eine gewisse Einseitigkeit des Rhythmus (die unbewegte tän-

zelnde Polka!) verzeihen lassen. Das Stück wurde mit ausgesuchter Delikatesse angeboten, der ihm eigene Lustspielton sehr fein getroffen. *Kurt Barrés* Inszenierung hatte für schöne Bühnenbilder (Linnebach und Koburger) und ein überaus flottes Spiel der Solisten gesorgt. Und der für Elmendorff neuverpflichtete Kapellmeister *Karl Fischer* hatte in gründlicher Vorarbeit das ganz auf flüssiges Tempo gestellte Werk mit Temperament und Umsicht geleitet, wobei alle reizenden Orchesterscherze mit hörbarem Behagen herauskamen. — Im übrigen beschränkte sich die Arbeit auf zahlreiche Neubesetzungen, die zum Teil nicht glücklich waren.

Oscar von Pander

SAN FRANZISKO: Die zehnte Spielzeit der S. F. Civic Opera fand diesmal im neuerbauten städtischen Opernhause statt. In Hinsicht auf die verschiedenen Zufälligkeiten die sich bei in zwölfter Stunde beendeten Theaterneubauten nahezu immer als unvermeidlich herausstellen, hatte man es wohlweislich vorgezogen, das Repertoire nicht mit unbekannten Werken zu belasten, doch ist für die kommende Spielzeit auch hierin ein Wandel zum Besseren vorgesehen. Allerdings wäre es im Interesse der reinen Kunst wohl auch ferner zu empfehlen, daß von dem althergebrachten »Star«-System Abstand genommen würde. Allem Anschein nach scheint dieser fromme Wunsch jedoch noch unerfüllbar zu sein. Von den Solisten erweckte die hier zum ersten Male erschienene französische Koloratursängerin *Lily Pons* ein spezielles Interesse. Die noch sehr junge Künstlerin hatte wenig Mühe, sich einen große nErfolg zu erringen, der allerdings mehr auf Rechnung ihrer phänomenalen Höhe, als ihrer noch nicht völlig ausgereiften Darbietungen als Lucia und Gilda zu buchen ist. In »Lohengrin« und den »Meistersingern« ließen *Maria Müller* und *Friedrich Schorr* dahingegen das gesamte übrige Personal mit ihren Meisterleistungen weit hinter sich zurück. Besondere Auszeichnung verdienen *Kathryn Meisle* (Ortrud usw.) und *Claudia Muzio* als Traviata und Tosca, während die Herren *Mario Chamlee* als Lohengrin und Stolzing, *Dino Borgioli* als Vertreter der italienischen Tenorpartien, und der Heldenbariton *Richard Bonelli* sich mit ihren ausgeglichenen Leistungen unbestrittene Erfolge errangen. Als Ganzes betrachtet standen die Aufführungen nicht durchweg auf gleicher Höhe. Besonders die Wagneropern litten sehr unter den ungenügenden Chorleistungen und der fast durchweg unzulänglichen Regie. Das sehr stark besetzte Orchester hielt sich zumeist wacker, was in Anbetracht der knapp bemessenen Probezeit immerhin rühmenswert ist. Der finanzielle Erfolg entsprach allen Erwartungen, und es ist zu hoffen, daß ein Gleiches sich von der kommenden Spielzeit möge sagen lassen.

Willem Harmans

WIEN: Das Drama einer Frau — Elektra — hat *Hofmannsthal* und *Strauß*, den Dichter und den Komponisten, erstmals einander zugeführt, und Frauentypen, Frauenschicksale sind es gewesen, die diesen fruchtbaren Künstlerbund immer wieder erneuerten. Von Elektra bis Arabella: schon im Titel verraten es die Werke, daß die Frau dominiert, und wenn Wagner seine Schöpfungen männlich, heroisch benannte, so hören die Straußschen Opern am liebsten auf Frauennamen. Die Frau beherrscht ebenso das Gegenspiel: Elektra—Chrysothemis, Marschallin—Sophie, Ariadne—Zerbinetta, Kaiserin—Färberin und endlich Arabella—Zdenka ... lauten die dramatischen Kontrapunkte. Das ist kein Zufall, und offenbar besteht eine tiefe Verwandtschaft zwischen Ton und Kolorit der Straußschen Musik und moderner Frauenpsyche. Stellte sich dem Komponisten nicht auch jeweils die Frau zur Komposition, deren seelische Beschaffenheit gerade seiner Entwicklungslage entsprach? Der revolutionäre Strauß fand die *Elektra*, der artistische Zauberer das Frauentrio aus dem »Rosenkavalier« oder *Ariadne*, der Neuromantiker die Frau ohne Schatten, der Neuklassiker die Ägyptische Helena. Dem abgeklärten Meister aber, dem auf der Höhe der Lebensweisheit und der künstlerischen Erfahrung stehenden Menschen, erschien *Arabella*, die Frauenknospe, das junge Mädchen. Mit den Frauen seiner Opern begleitet Strauß nun durch ein Menschenalter das Schicksal der europäischen Musik, führend oder geführt, stets aber mit untrüglicher Witterung für die zeitgemäße Spielart. Er war der erste, der in atonales Gebiet vorstieß, er war aber auch der erste, der schleunigst kehrt machte und seine Musik wieder an klare, harmonische Zentren heftete. Er ist heute genau so feinhörig für die Mahnungen des Zeitgeschmacks, der auf Erneuerung der Tonkunst aus volkstümlichem Bezirk, aus dem Geiste des Volkslieds zielt. So haben zwei Volkslieder in die Partitur der

»Arabella« Eingang gefunden, und das bestimmt den Charakter der neuen Komposition. Aus einer Volksweise baut sich im ersten Akt das zauberhafte Duo der beiden Schwestern auf, und ein Volkslied erklingt, wenn Arabella ihren »Richtigen« im Arme hält. Beide Lieder sind südslawischen Ursprungs, und das zweite mag mit seinen wiegenden Sexten den nationalen Tonfall besonders deutlich machen: singt nicht Smetanas Liebespaar aus der »Verkauften Braut« in ähnlichem Unschuldston? Gleichviel, hier wie dort ist das Volkslied Sprache des Herzens und somit international und allgemein gültig und verständlich. . . . Und die Schwächen der Komposition? Sie stehen in engstem Zusammenhang mit den Schwächen des Buches und liegen bei der etwas gewaltsam herbemühten Figur der Fiakermilli. Strauß mag da an eine kühne Synthese gedacht haben: Bayrisches vom Grundlseewirt und Pikantes aus Zerbinettas Toilettetisch. Aber die wesensfremden Elemente wollen sich nicht recht vermischen . . . Die Szene der Fiakermilli ist auch der schwache Punkt unserer Aufführung. Man kann sich kaum etwas Unwienerischeres vorstellen als das Arrangement, das Krönung eines Wiener Ballfestes aus der klassischen Amüsierzeit sein soll. Welche Geziertheit in Kostüm und Haltung! Die Fiakermilli ist Frau *Kern*, von der man nur sagen kann, daß jene originelle Volkstype just das entgegengesetzte Schönheitsideal vertreten haben mag. Und gewiß auch einen etwas kräftigeren, urwüchsigeren Humor. Die wienerische Note fehlt auch dem Szenenbild. Man ist nicht etwa bei »Stahlehner« zu Gast, sondern im protzigen, charakterlosen Vestibül aus dem »Opernball« unseligen Angedenkens. Das sind indessen geringe Schönheitsfehler verglichen mit den großen Vorzügen der Vorstellung. Mit *Lotte Lehmann* steht *die* Arabella auf der Bühne. Man möchte meinen, daß die Rolle eigens für sie geschrieben wurde, daß das poetische Konzept dieser Mädchenfigur aus dem keuschen Timbre ihrer Stimme hervorgegangen ist. In ihrer Darstellung deckt sich die Gestalt mit der Gestaltung. Mit dieser Arabella steht die Zdenka der Frau *Helletsgruber* schon durch den eigentümlichen Klang der Stimme in naher schwesterlicher Verbundenheit. Innigster Wohllaut geht vom Duo der beiden Soprane aus. Mandrykas robuste Männlichkeit findet in Herrn *Jerger* einen glänzenden Vertreter. Seine Haltung ist vielleicht dort am besten, wo er die Haltung verliert, wo, in Begeisterung oder in Wut, Naturhaftes, Ungezügeltes durchbricht. Den gräflichen Papa gibt *Richard Mayr:* Prachtexemplar eines Urwieners, eines Kavaliers, dem auch in einigermaßen schlampiger Situation die innere Noblesse auf der Stirn geschrieben steht. Die übrige Besetzung — die Damen *Rünger* und *With* sowie die Herren *Roswaenge*, *Kalenberg*, *Duhan* und *Knapp* — die Szenenbilder im ersten und zweiten Akt, die Leistung des Orchesters und ganz besonders die gewissenhafte, innerlich und äußerlich beschwingte musikalische Leitung durch *Clemens Krauß* . . . das alles entsprach in jeder Beziehung den traditionellen Erwartungen eines großen Opernabends. Ein neues Meisterwerk, eine neue Glanzaufführung fürs Publikum; »Teschek, bedien' dich!« sagt der Herr von Mandryka . . .

Seit Jahren besteht die Absicht, dem Operntheater eine Filialbühne anzugliedern, und dieser Wunsch hat durch die großen Erfolge, die das Burgtheater im kleinen Raum des Akademie-Theaters erzielen konnte, neue Nahrung erhalten. Was lag näher als eine Kompromißlösung, dahin zielend, daß sich Burg und Oper in den Besitz der kleinen Bühne teilen? So erhielt denn auch die Oper Gelegenheit, einen Versuch in intimem Rahmen zu unternehmen. Leider hat man sich's dabei allzu leicht gemacht. Statt ein Programm aufzustellen, einen Plan auszuarbeiten, einen angemessenen Stil, eine besondere Form zu suchen, begnügte man sich damit, eines der gangbaren Werke volkstümlichen Charakters — Lortzings »*Waffenschmied*« — in gekürztem Größenmaß auf die Bühne zu stellen. Es kam eine recht nette und freundlich belebte Vorstellung zustande — Dirigent: *Krips*, Regie: *Duhan*, Hauptdarsteller: *Mayr*, *Hammes*, *Zimmermann* sowie die Damen *Kern* und *Paalen* —, nichts, was dem künstlerischen Problem der Kammeroper irgendwie näherkam. Und doch ist das Problem des kleinen Bühnenraumes von großer Wichtigkeit für die Oper. Wieviel Wertvolles aus der alten Opernliteratur wäre heute noch lebensfähig, wenn ihm nicht die Größe und der Prunk unserer Bühnenhäuser den Atem benähmen! *Heinrich Kralik*

* * *

KRITIK

BÜCHER

ERNST BÜCKEN: *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk* (Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, Athenaion-Verlag, Wildpark-Potsdam.) 196 Seiten Quart mit vielen Notenbeispielen und Bildern.

Der Herausgeber des vielbändigen Handbuchs liefert hier als Ergänzungsband einen allgemeinen Überblick, der ungefähr alle denkbaren Themen zwischen Musikästhetik und Methodologie der Musikgeschichtschreibung anschlägt; mit beneidenswert weitgreifender Belesenheit und viel geistreicher Schau versteht es der Verfasser, meist unter dem Gesichtspunkt des von ihm besonders erforschten 18. Jahrhunderts, Probleme wie das der Individualität zu behandeln, der besonderen »klassischen« und »romantischen« Fantasieform, des Verhältnisses von Form und Inhalt, der Typologie, von realistischer und idealistischer Inhaltsdarstellung durch die Musik, von den Stilen und Stilwandlungen unter Begriffen wie Persönlichkeits-, Gruppen-, Gattungs-, Generations-, Jugend- und Altersstil, Nationalstil. Dann bietet er so etwas wie eine Psychologie der musikalischen Formen, spricht von den Strophen, von Sprach- und Tonmelodie, von der Idee der da capo-Arie, von klassischer und romantischer Gestaltung, vom Verhältnis zwischen der Musik und den Nachbarkünsten, von den Grundsätzen der Analyse, von Komik und Humor, von der Gliederung des Musikreichs, den Problemen der Musikbiographie, der geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise, dem Verhältnis von geistlich und weltlich — aber man muß gestehen: so fesselnd der Autor das einzelne oft zu behandeln weiß — eine systematische Disposition, ein festes Gedankengerüst wird bei aller Fülle des Gebotenen nicht eigentlich klar. An mehreren Stellen ist auch deutlich zu sehen, daß dem Verfasser erarbeitete Begriffe unter den Fingern zerrinnen, sich plötzlich (fast möchte man sagen, durch eine Namensähnlichkeit) enharmonisch in etwas ganz anders verwandeln: so wenn ihm aus den Ruztypen (S. 31/32) unversehens kompositorische Formtypen werden, oder wenn er (S. 156ff.) die vorgestellten Raumdimensionen der Musik plötzlich zu »Rücksichtnahme des Komponisten auf die Hörsamkeit des realen Raumes« werden läßt. Gar kein Zweifel, daß Bückens sehr gescheite Ausführungen zum Grundsätzlichen der Musikwissenschaft in vielem über Adlers Methodikbuch erfreulich hinausgelangen, wobei ihn vor allem eine geradezu virtuose Technik der Notenillustration unterstützt, es ist erstaunlich, wie oft es ihm gelingt, durch die Wahl von Beispiel und Gegenbeispiel aus manchmal recht abgelegenen Gebieten klarzumachen, was er will. So bringt er z. B. (meines Wissens erstmals) das Begriffspaar Jugendstil und Alterswerk in der Musik zu plastischer Anschauung. Bleibt er bei den Problemen der Stilvergleichung mit anderen Künsten der Nationalstile, der Formtypen bei bloßem Präludieren und Andeuten, auch in der Charakterologie großenteils bei der Außenskizze, so dringt er doch z. B. bei der Antithese klassisch-romantisch oft zu überraschend neuen Einsichten vor. Diese Ungleichheit im Gelingen liegt teils am Vielerlei der Stoffmassen, die der Autor zusammenzuballen suchte, teils naturgemäß auch an der ungleichen Bezwingung, die diese Probleme bisher gefunden haben, teils am Wechsel der eigenen Nähe zu ihnen — man müßte schon ein seltsames Universalgenie sein, um hier überall dieselbe Beherrschung erweisen zu können. Vielleicht liegt aber gerade auch in diesem ungleichmäßigen Gelingen ein Hauptreiz der Lesung, die jedem Musiker und Musikfreund empfohlen werden kann; man wird durch den Zickzackkurs und die unterschiedliche Beleuchtungsstärke mehr zu eignem Stellungnehmen angeregt, als wenn hier etwa ein Dilthey mit letzter Bändigung alles unter seinen durchdringenden Willen gezwungen hätte. Nur wenige Musikwissenschaftler werden es heute an Weite der Sicht und Kenntnisse mit Bückens tapferem Versuch aufzunehmen vermögen. Möchte dem Verfasser einmal auch der ihm zukommende Resonanzraum beschert werden, der seiner Gabe die entsprechenden Entfaltungen ermöglicht. *Hans Joachim Moser*

RICHARD FELLINGER: *Klänge um Brahms.* Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin-Schöneberg.

Der immer wachsenden großen Brahms-Gemeinde ist der Name Fellinger lieb und vertraut. Sie weiß, daß das Wiener Haus des Generaldirektors Dr. Richard Fellinger, der die Weltfirma Siemens & Halske in Österreich vertrat, seit dem Anfang der achtziger Jahre im Leben von Brahms eine bevorzugte Rolle gespielt hat. Der Hausherr war der Typ eines geistig hochstehenden Rheinländers von bester Art und Formung. Frau Maria Fellinger,

eine Schwäbin, bezauberte durch holdeste Anmut und vielseitige künstlerische Begabung. Um sie wuchsen hoffnungsvoll heran zwei »Buben«, Richard und Robert Fellinger, beide schon früh von dem Zauberstab der holden Frau Musika berührt. In diesem Kreise hat sich Brahms besonders wohl gefühlt, freier und liebenswürdiger wie anderswo sich gegeben. Die Deutsche Brahms-Gesellschaft in Berlin hatte 1910 die an feinen Zügen für Brahms' Künstler- und Menschentum reichen Briefe des Meisters an Herrn und Frau Fellinger veröffentlicht. Ihrer Pflichten als berufenste Hüterin Brahmsscher Überlieferungen eingedenk, hat die Gesellschaft unlängst die Brahms-Freunde mit einer Gabe überrascht, die der Feder des älteren der Wiener »Buben«, des seit Jahren im Berliner Direktorium der Firma Siemens & Halske tätigen Dr. Richard Fellinger entstammt.

In dem »Klänge um Brahms« betitelten 136 Seiten umfassenden Buche werden in anziehender Form und mit warmer Begeisterung die engen Beziehungen des ehrfürchtig verehrten Brahms zum Hause Fellinger geschildert. Pietätvoll zeichnet der Verfasser Vater und Mutter als bei aller Bescheidenheit ungewöhnliche Menschen. Wir erfahren, daß Maria Fellingers edle Gesangskunst ein über Mutter und Großmutter gewandertes Erbstück der Urgroßmutter, einer Würzburger Hofsängerin, gewesen ist. Fellingers lebendige Darlegungen bestätigen, daß Brahms der Mutter in herzlicher Verehrung gehuldigt hat, dem ihn, den im praktischen Leben oft hilflosen, unermüdlich betreuenden Vater ein dankbarer Freund und den Söhnen ein heiterer, oft ausgelassener Kamerad gewesen ist. Durch liebevolle bunte Kleinmalerei erhält schon Bekanntes aus den Beziehungen von Brahms zu Fellingers ein neues Gesicht, mehr Wärme und Leben. Mit besonderem Dank werden die Brahms-Biographen Dr. Richard Fellingers Mitteilungen über des Meisters Stiefmutter und seinen Stiefbruder, den 1919 verstorbenen Uhrmacher Fritz Schnack in Pinneberg bei Hamburg, begrüßen. Was wir über diesen unscheinbaren, feinfühlenden Mann hören, der Hamburg eine reiche Sammlung von Erinnerungsstücken an den bewunderten berühmten Bruder Johannes hinterließ, löst tiefe Bewegung aus.

Brahms gehört zu den großen geschichtlichen Erscheinungen, in deren Schicksale und Werke wir uns vertiefen müssen, wollen wir in alter Kraft und Größe auferstehen, uns endlich wiederfinden aus aller Unnatur und falschen Maske, die fremde Hände formten. Richard Fellingers Erinnerungsbuch, das in solchen Gedanken ausklingt, ist zur rechten Stunde erschienen. Wird ihm, wie zu hoffen ist, bald eine Neuauflage beschieden, so möchte ich ihr ein etwas prunkvolleres Gewand wünschen. Die kunstgeübte Hand Maria Fellingers, die dem Leser besonders nahe gebracht wurde, hat außer trefflichen photographischen Aufnahmen mehrere lebenswahre Porträtbilder und eine meisterhafte Büste von Brahms geschaffen. Einige dieser Stücke, mögen sie auch schon anderweit veröffentlicht sein, gehörten mit besonderem Recht in die »Klänge um Brahms«.

Präsident Dr. Paul Kaufmann

MUSIKALIEN

Scholastikum II. Mittelstufe, Reihe II, Heft 1: Divertimenti a 4 für Violine I, II, Viola, Violoncello und Kontrabaß (ad libitum). Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Dr. *Karl Bleßinger.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Die zweite Reihe des »Scholasticum« bringt statt entsprechender Arrangements nunmehr Neuausgaben älterer Werke vom Frühbarock bis zu den Klassikern, und zwar in ursprünglicher Fassung. Der originale Text sowie die Besetzung sind beibehalten, so daß die Ausführung von vornherein festgelegt ist. Dem Divertimenti a 4 Stimmen (Streichquartett-Besetzung) liegt eine kleine Auswahl (elf Stücke) einer größeren Sammlung von 50 Sätzen zugrunde, für die rein musikalische Gesichtspunkte maßgebend waren. Objektiv betrachtet sind diese kleinen 8- bis 16taktigen Gebilde gute Hausmusik, deren graziöser, leicht flüssiger homophoner Stil durchaus süddeutsche und französische Einflüsse erkennen läßt. Die Melodik ist ungemein faßlich und einschmeichelnd und von volksliedhafter Einfachheit und Einprägsamkeit. Diese Schlichtheit neben technisch leichter Spielbarkeit wird dem Werke, dessen Entstehung etwa in die Zeit von 1760—1770 (Matthias Lendorff-Nürnberg??) fällt, sicherlich viele Freunde erwerben. *R. M. Breithaupt*

GINO TAGLIAPIETRA: *Antologia di musica antica e moderna per Pianoforte.* Bd. 1—18. Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.

Eine 18bändige Sammlung von Klaviermusik, welche die gesamte Literatur des Instruments von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart umfaßt, — das bedeutet die Erfüllung eines Wunsches, dessen Verwirklichung man in diesen

Zeiten kaum zu erhoffen gewagt hätte. Zum erstenmal wird hier mit zureichenden Mitteln und Kenntnissen (bei der berühmten Sammlung von Farrenc »Le trésor des pianistes« waren nur die ersteren in ausreichendem Maße vorhanden) der Versuch unternommen, Musikgeschichte in Werken erklingen zu lassen, statt sie in Worten zu schreiben. Denn diese Sammlung ist mehr und etwas anderes als eine »Musikgeschichte in Beispielen«, wie es deren schon manche gibt. Solche müssen sich auf Aphorismen beschränken: hier dagegen konnten Zusammenhänge aufgezeigt und Entwicklungen dargestellt werden.

Niemand wird dies Werk ohne wertvolle Bereicherung aus der Hand legen. Der Musikfreund durchschnittlicher Bildung wird in ihm neue Welten von Klaviermusik entdecken; aber auch der Kenner wird noch manches interessante Stück finden, das ihm bisher entgangen war. Die Bände 1—13 geben eine sozusagen vollständige Übersicht über die Klaviermusik von Cavazzoni und Willaert (1540) bis zu den letzten Ausläufern der Bach-Zeit; in Bd. 14, 15 finden sich höchst interessante Proben jener versunkenen Klavierherrlichkeit der Dussek, Ries, Kalkbrenner, welche vor 100 Jahren einem Beethoven und Schubert den Rang ablaufen konnten; die letzten Bände umfassen die Zeit von 1850 bis zur Gegenwart.

Bei einem Unternehmen wie diesem sind Lob und Anerkennung fast überflüssig. Die ganze Musikwelt wird dem Herausgeber, dem Verlag und (wie man wohl hinzufügen muß) dem italienischen Staat hierfür aufrichtigsten Dank zollen müssen. Um so weniger aber dürfen einige Mängel verschwiegen werden, die den Wert der Sammlung zwar nicht erheblich beeinträchtigen, die aber grade bei einem solchen Standardwerk, das sicher auf lange Zeit hin keinen Nachfolger finden wird, zu bedauern sind. Zunächst sind die alten Stücke für unsere Begriffe überbezeichnet; freilich mögen die Verhältnisse in Italien ein anderes Verfahren rechtfertigen, als es heutzutage bei uns angebracht wäre. Ferner könnte man zweifeln, ob es sinnvoll ist, die großen und allbekannten Klassiker der Musik um einer prinzipiellen Vollständigkeit willen durch ein beliebig herausgegriffenes Stück zu repräsentieren. Der Name »Bach«, »Beethoven«, an die gehörige Stelle hingesetzt, hätte wohl mehr bedeutet, als der Abdruck der Goldberg-Variationen oder der Hammerklavier-Sonate. Die chronologische Reihenfolge schließlich ist zwar im großen und ganzen eingehalten, gelegentlich aber durch ein Hin- und Herspringen zerstört, für das ein Grund nicht ersichtlich ist.

Ernsthafter als diese Schönheitsfehler sind die Bedenken, die insbesondere gegen die Gestaltung der Anfangs- und Schlußbände erhoben werden müssen. So anerkennenswert es ist, daß in Bd. 1—3 zum erstenmal (soweit mir bekannt) die Renaissancemusik (16. Jahrh.) in einem Überblick zusammengestellt wird, so muß doch gesagt werden, daß hier noch keineswegs eine einwandfreie Gestaltung erreicht ist, wie sie gerade bei einer so unbekannten Epoche notwendig wäre. Zunächst fehlt völlig die für jene Zeit überaus charakteristische Tanzmusik, die um so weniger fehlen durfte, als sie die älteste wirkliche Klaviermusik darstellt. Mit den Spaniern Milan und Mudarra dringt auch Lautenmusik in die Sammlung hinein. Gewiß mit Recht, da im 16. Jahrh. Klavier und Laute in engster Beziehung zueinander stehen. Aber warum fehlt dann völlig die deutsche, italienische, französische Lautenkunst? Freilich sind die spanischen Sachen von überragendem künstlerischem Wert, — leider aber erscheinen sie hier in einer wenig zuverlässigen Form, nämlich als Abdruck aus der Sammlung des Grafen Morphy »Les Luthistes espagnols« (Br. &. H.), die zahlreiche Fehler enthält. Um das Unglück voll zu machen, hat Tagliapietra den Lautensätzen Klavierübertragungen beigefügt, die in einem längst als unmöglich erkannten Transscriptions-Stil einer (wenigstens in Deutschland) vergangenen Epoche gehalten sind. Hielt T. einen bereicherten Klaviersatz für nötig (diese Ansicht läßt sich rechtfertigen), so hätte er seinem Lehrer Busoni absehen können, wie man so etwas mit Vorsicht und Geschmack macht. (Ähnliche Transcriptionsverbrechen finden sich auch später noch: z. B. im 5. Band eine von Herrn Zahn komponierte »Frescobaldi«-Passacaglia!). Auf diese Weise ist besonders der erste Band der Sammlung recht unzulänglich geworden, und entspricht in keiner Weise dem allgemeinen Niveau der Anthologie. Vielleicht entschließt sich der Verlag hier noch zu einer Revision und Neuauflage.

Nun zu den beiden letzten Bänden, zur »Moderne«. Eine Kritik vom musikalischen Standpunkt ist hier nicht möglich, weil offenbar rein verlegerische und nationale Gesichtspunkte die Auswahl der Stücke bestimmt haben. Was auf Brahms, Raff und Rubinstein folgt, sind ausschließlich die Haus-Autoren

des Ricordi-Verlages. Auch Busoni ist nur mit seinen dort erschienenen Jugendwerken vertreten, die er später widerrufen hat — mit Recht! Casella ist der einzige, mit dessen Stücken wenigstens andeutungsweise jener wirklich moderne, d. h. zeitgemäße Bereich von Musik betreten wird, den wir in Deutschland als »Neue Musik« bezeichnen. Alles andere ist schwächliches Epigonentum, auf den Bahnen von Debussy, Moussorgskij, Rachmaninoff wandelnd. Begreiflicherweise kann aus solchen Zügen kein Bild entstehen, das von den überaus mannigfaltigen Strebungen der Gegenwart eine auch nur annähernde Vorstellung erwecken könnte. Im Gegensatz zu dem überwiegenden Hauptteil der Sammlung werden die letzten beiden Bände, wenn überhaupt, nur in Italien Interesse hervorrufen. Noch eine Schlußbemerkung sei gestattet: Wäre es nicht angebracht gewesen, in einer tönenden Geschichte der Klaviermusik, deren Höhepunkte die ganze Welt in den Werken eines Bach, Mozart, Beethoven, Schubert erblickt, in einer Sammlung ferner, die nicht leicht in einem Lande ein so allgemeines Interesse und Verständnis finden dürfte wie in Deutschland, innerhalb eines viersprachigen Textes auch der deutschen Sprache einen Platz einzuräumen? Oder glaubte man annehmen zu können, daß unter den heute führenden Kulturvölkern allein die Deutschen gebildet genug sind, um sich auch in einer fremden Sprache orientieren zu können? Wir wollen es höflicherweise so auslegen. *Willi Apel*

HEINRICH NEAL: *Acht Gedichte für Deklamation und Klavier.* Hug & Comp., Leipzig, Neal-Verlag, Heidelberg.

Man hatte lange nichts von dem zurückgezogen lebenden Heidelberger Meister gehört, und war darum auf sein neues Werk, sein 51., sehr gespannt. Neal, der eine Vorliebe für nicht alltägliche oder aus der Übung gekommene Kunstformen hat, übergibt hier einen melodramatischen Zyklus der Öffentlichkeit. Wie alles, was er macht, so läßt auch die Musik zu diesen sorgfältig ausgewählten Gedichten eine scharfgeschnittene Persönlichkeit, eine zum Lyrischen neigende, der Romantik entstammte, aber durchaus modern schaffende Komponistennatur erkennen. Die Klavierstimme, die Neal den nach Musik verlangenden Dichterworten beigibt, hat teilweise tonmalenden Charakter, teilweise ist sie Trägerin der Stimmung. Die Sprechstimme trägt in genau angezeigtem Rhythmus vor. Echtester, in sich gekehrter Neal sind Nr. 6 »An den Tod«, Nr. 3 »Das verlassene Mägdlein« und Nr. 4 »Das Märchen vom Glück«, in denen Lieblingswendungen aus Neals Scheffel-Zyklus und den Nachdenklichen Stücken wiederkehren. Für zwei charakteristische Ernst-Kiefer-Vertonungen werden sich im jungen Deutschland gewiß Freunde finden. *E. Röder*

FRANZ MAIERHOFF: *Wenn über stiller Heide.* Von Wilhelm Raabe für mittlere Stimme. Collektion Litolff, Braunschweig.

Ein schönes tief empfundenes Lied, wegen seiner volkstümlichen Einfachheit und Schlichtheit recht zur Hausmusik geeignet. Die stillen Worte Raabes sind vielleicht nicht ganz im Innersten musikalisch erfaßt, aber das trifft ja die meisten der ganz großen lyrischen Lieder. »Über allen Gipfeln ist Ruh« (Goethe) oder »Schließe mir die Augen beide« (Storm) und anderes Edelgut deutscher Lyrik harren bis auf den heutigen Tag ihrer musikalischen Lösung, falls dies überhaupt möglich. Den besten Liedern liegen oft recht mittelmäßige Texte zugrunde, und die größten lyrischen Gedichte sind musikalisch meist verunglückt. Man muß schon eine feine Witterung haben für das, was noch musikalisch deutbar, zu komponieren. *R. M. Breithaupt*

BELLA ITALIA: *Zwanzig italienische Volkslieder für Gesang und Klavier.* Neu gesetzt von *Franz Burkhart.* Universal-Edition A.-G., Wien.

Die Freundschaftsbande mit Italien haben dazu geführt, sich auch kulturell näher zu zu kommen. Italienische Musik wird zur Zeit bei uns mehr aufgeführt als jemals zuvor. Die vorliegende Sammlung von 20 Volksliedern wird den leise wehmütigen Gesang der venezianischen Barcarolen, den glühend heißen Lavastrom der neapolitanischen Weisen und alle die anderen von der Sonne Italiens eingegebenen Melodien in die deutschen Musizierstuben bringen. Als erfreulich ist der Klaviersatz zu buchen. Er hält die gesunde Mitte zwischen der notwendigen Schlichtheit und einer gewissen Klangfülle, die für die Untermalung selbst der einfachsten Melodien gefordert werden muß. Denn gerade für italienische Volkslieder ist ungleich mehr als für deutsche ein bestimmtes Maß von Klangseligkeit erwünscht. *Friedrich Herzfeld*

ROBERT SCHUMANN: *8 Polonaises für Klavier zu 4 Händen.* Nach dem Manuskript herausgegeben und revidiert von Karl Geiringer. Universal-Edition, Wien.

Über das jüngste veröffentlichte Jugendwerk Rob. Schumanns, das berechtigtes Aufsehen erregt, hat Dr. Karl Geiringer sich eingehend geäußert (vgl. Juliheft der »Musik«). So wertvoll das von der Tochter Marie Schumann der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien überwiesene Manuskript in historischer Beziehung »*Aus Schumanns Kindheit. Durchaus nicht zu drucken*« — in mehr als einer Beziehung für ist, so sehr ist die Ablehnung Meister Brahms': nur allzu berechtigt anzusehen. Es gibt eben in solchen Fragen zwei Standpunkte. Der historische Raritätswert derartiger Frühwerke in Ehren, über ihren absolut künstlerischen Wert besteht meist kein Zweifel (vgl. die von mir herausgegebene fis-moll-Fantasie für Klavier von Richard Wagner). Gewiß, viele Einzelzüge sind fein, manche Wendungen, besonders in den originellen Trios, sogar überraschend getroffen, aber das Ganze leidet doch an einer gewissen Unreife bzw. Unbeholfenheit des melismatischen und formalen Ausdrucks. Am besten ist meines Erachtens der vollgriffige Klaviersatz der Sekondopartie, der von Schubert übernommen. Daß Weber in gewissen rhythmischen Formeln sich verrät, schadet nichts. Das Interessanteste ist die Tatsache, daß die dritte und vierte Polonaise das Baumaterial zum D-dur-Satz Nr. 11 des »Papillons« hergeliehen hat, und sich die 7. Polonaise mit dem fünften Stück ebenda thematisch deckt. Das ist aber auch alles! Gerade der Vergleich dieser Stücke beweist den Unterschied zwischen jugendlicher Unbekümmertheit und Vollreife (vgl. z. B. die überflüssigen Doppelschläge und die Webersche banale Bravourkadenz in »La Fantaisie« mit der konzentrierten Schlußfassung, oder umgekehrt die Kadenz über c-moll [Takt 4] bzw. es-moll [Takt 7] ebenda mit dem naiven Frühentwurf). Noch auffälliger ist der Unterschied des elften Stückes der »Papillons« mit der 4. Polonaise. Wieviel feiner und reifer erscheint das Material in der endgültigen Fassung ausgewertet! Nicht nur daß der rhythmische Gegensatz des zweiten Taktes der absteigenden melodischen Linie ein völlig anderes Rückgrat gibt, auch der fis-moll-Schluß sowie die melismatische Umbildung der fallenden Sekunden im zweiten Teile sprechen *gegen* den Erstlingsentwurf. Schließlich ist der B-dur-Schluß von Nr. 5 der »Papillons« die beste, weil einfachste Lösung, und nicht, wie der Herausgeber annimmt, die kindlich ausgezierte Parallelform der 7. Polonaise. Genug, es ist nicht so, wie Forscherliebe und Entdeckerfreude des Herausgebers uns gern glauben machen möchten. Die Polonaisen-Sammlung ist schwach und bleibt schwach, trotz der »zärtlichen« programmatischen Titel der kuriosen Trios. Eine andere Frage ist jedoch, ob das Werk praktischen Spielwert hat oder nicht. Und da muß man sagen, daß hier, zumal in Anbetracht der überdies geringen Ausbeute an guter vierhändiger Klaviermusik, ein Hausmusiziergut vorliegt, an dessen Klangpracht viele sich herzlichst erfreuen dürften. *Rudolf Maria Breithaupt*

ANDRÉE ROCHAT: *Sonate für Klavier und Violine*. Verlag Hug. & Co, Leipzig.

In der Einleitung drohen schneidende Synkopen, das Finale steht im $^7/_4$ Takt (muß es sein?) und doch fehlen dem Stück stärkere rhythmische Antriebe. Auch melodisch laufen weite Strecken leer, tritt zu schablonenhaften oder gewaltsamen Geigenwendungen allerlei Füllsel im Klavierpart. Der Kampf mit der Technik ist fühlbar, er verhindert das klare Hervortreten einer Persönlichkeit.

Erwin Feller

PAUL BECHERT: *op. 4, Serenade für Flöte, Violine und Viola*. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln.

Ein gelungenes Seitenstück zu den beiden ebenso besetzten Serenaden Max Regers, die vorbildlich gewesen sind; das Gesangsthema des ersten Satzes könnte sogar direkt als Regerisch angesprochen werden. In allen drei Sätzen gesunde und erfrischende, klangfreudige Musik. Der Serenadencharakter gut getroffen. Besonders schön, vor allem warm empfunden das lyrische Andante. Zur Aufführung kann das Werk empfohlen werden; ebenso seien auch Freunde der Hausmusik darauf aufmerksam gemacht, obwohl die rhythmischen Schwierigkeiten nicht unbeträchtlich sind und der Schlußsatz, um recht zu wirken, virtuose Ausführung zur Voraussetzung hat. *Wilhelm Altmann*

RICHARD TRUNK: *Sieben Lieder nach Gedichten von Josef von Eichendorff*, op. 45. Heitere Lieder für eine Stimme und Klavier op. 63. Verlag: F. E. C. Leukart, Leipzig.

Trunks Musik ist so frisch und gesund, wie wir sie gerade in unserer Zeit wünschen. Seine Melodien sind klar und schlicht, fast volksliedähnlich. Sie entbehren vielleicht einer letzten persönlichen Ausprägung. Man kann sie wieder vergessen, was bei den Melodien der Meisterlieder von Schubert, Wolf, Brahms und anderen unmöglich ist. Aber man muß

sie immer lieben, weil sie aus dem Herzen kommen. Trunk faßt die Eichendorfflieder nicht von der dunklen herbstlichen Gefühlswelt her, in der Pfitzner sie etwa gestaltet hat. Er neigt mehr zu dem Eichendorff der seligen Frühlingsschwärmerei. Lassen wir uns hier von der innigen Gefühlswärme Trunks gefangen nehmen, so fesseln die Heiteren Lieder dennoch stärker durch ihren Schalk und Humor, bei dem das Sängerherz der Maria Ivogün Pate gestanden zu haben scheint. Ihr wurden daher diese Lieder mit Recht gewidmet. *Friedrich Herzfeld*

Scholasticum III, Oberstufe Reihe IV, Heft I: Suite in a-moll für Streichorchester (oder Streichquartett) von *Karl Hasse*, op. 36 a — und Heft II: Concerto grosso in c-moll für Streichorchester und Continuo von *Markus Koch*, op. 77. Beide bei Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Die vierte Reihe bringt Gegenwartsmusik, in der in glücklicher Weise versucht wird, eine Brücke zur Formenwelt früherer Stilperioden besonders des Barock, zu schlagen. Die fünfsätzige Suite von *Karl Hasse* wie das Concerto grosso von *Markus Koch* bedeuten sowohl nach Seite der polyphonen Satztechnik wie in bezug auf Rhythmik und Spieltechnik einen großen Ruck nach vorwärts. Sie verlangen demnach eine gewisse musikalische Fertigkeit und Durchbildung, obwohl das Concerto grosso z. B. nicht höher steht als die entsprechenden Werke von Händel, Vivaldi u. a. Beide Kompositionen gehen erheblich über bloße »Spielmusiken« hinaus. Man muß sie sich schon erarbeiten, wenn man ihrer Herr werden will (vgl. besonders die Schlußfugen). Da die Autoren alles, was zu sagen ist, im Vorbericht erschöpfend dargestellt haben, so kann man über Inhalt und Zweck der Kompositionen füglich hinweggehen. Beide sind in ihrer Art eine vortreffliche Bereicherung einer disziplinierten Hausmusikkunst, wobei das Hassesche Werk durch Feinheit und Durchsichtigkeit der Arbeit sowie durch die überraschende Verschmelzung älterer Stilfloskeln mit harmonisch-modernen Wendungen — das Kochsche Konzert durch eine wahrhaft Händelsche Klangpracht und Größe (siehe das wundervolle Adagio) besticht.

R. M. Breithaupt

JON LEIFS: *op. 8, Variationen über ein Thema von Beethoven für Orchester*. Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Fesselnd, besonders durch die rhythmische Behandlung des Themas, das (was gesagt hätte sein sollen) aus der Streichtrio-Serenade op. 8 stammt. Der Orchesterkörper ist nicht größer als in Beethovens erster Sinfonie, nur ist gelegentlich zu den Pauken noch anderes Schlagzeug hinzugenommen. Die stets nur kurzen und sehr durchsichtigen Veränderungen (zehn an der Zahl) sind kleine Charakterstücke. Allem Anschein nach dürfte das Werk auch gut klingen. *Wilhelm Altmann*

W. NIEMANN: *Rondinettos für Klavier zu zwei Händen, op. 130*. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Wie alles, was Niemann schreibt, satztechnisch sehr fein und durchsichtig. Es sind kleine leichte Stücke, die reichlich das veraltete Sonatinengut ersetzen dürften. Man kann sie gleich neben den Bachschen Inventionen geben und Kuhlau u. a. fortlassen. Jedenfalls sind die »Rondinettos« ein vollgültiger Ersatz für alle veralteten Studienwerke, mit denen wir in unserer Jugend bis zum Überdruß gefüttert worden sind, zumal sie sie an Form und Klang übertreffen.

Rudolf Maria Breithaupt

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Hymne an Deutschland für Chor mit Orchester- oder Klavierbegleitung*, herausgegeben von Max Friedländer. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Mozart selbst beklagte es, daß seine Musik zu »König Thamos« durch die Bindung an das wenig erfolgreiche Drama Geblers vergessen zu werden drohte. Auf den hohen Wert besonders der Chöre dieser Bühnenmusik wurde man schon bald nach des Meisters Tode aufmerksam und machte sie ihrer ernsten, feierlichen Haltung wegen dem Gottesdienste zugänglich. 1805 erschienen sie als »Hymnen« mit unterlegten lateinischen Kirchentexten. Die vorliegende Hymne »an Deutschland« stellt nun eine neue Fassung des einen Chores aus »Thamos« (»Schon weichet Dir, Sonne«) dar. Hier ist der Musik ein patriotischer Text von Valerian Tornius (»Dich preisen wir, Deutschland«) unterlegt, der das Werk als Festchor für vaterländische Feiern besonders geeignet erscheinen läßt. Max Friedländer, dessen Forschername eine einwandfreie Herausgabe verbürgt, nahm einige mit Rücksicht auf die geänderte Verwendungsart rätlich ererscheinenden Kürzungen vor. Außer der Ausgabe für gemischten Chor liegt auch eine für Männerchor, sowie ein Klavierauszug vor. Die Bearbeitung führt ein selten gehörtes

Werk Mozarts wieder größerer Verbreitung zu und wird bald Repertoirewerk sämtlicher deutscher Chöre sein.

Roland Tenschert

LÁSZLÓ LAJTHA: *IV. Streichquartett.* Verlag: Rozsavölgyi u. Cie., Budapest.
Das Bestreben nach neuer Formgestaltung zeitigt auch in diesem Werk glückliche Resultate. Der Komponist bedient sich bei Formung der fünf knappen Sätze scharfer und musikalisch wirksamer Gegensätze. So ist der erste Satz energisch, der zweite, mit einem spielerischen Zwischenteil, ruhig träumerisch, der dritte äußerst bewegt, der vierte pastoralartig, mit einem Ritornell von gegensätzlicher Stimmung, der fünfte wieder sehr lebendig-graziös angelegt, wodurch ein effektvoll abwechslungsreiches Gebilde entsteht. Die Schreibweise beruht auf einer aus dem thematischen Material sich ergebenden interessanten Polyphonie, die sich wohlbewußt auch in polytonale Gefilde begibt, doch immer das Bewußtsein ihrer tonalen Grundlage bewahrt.

E. J. Kerntler

SCHALLPLATTEN

Grammophon

legt als Neuerscheinung einige Ausschnitte aus der »Arabella« (62711—12) vor. Die neue Strauß-Oper hat verdiente Würdigung erfahren, eine Empfehlung in dieser Beziehung dürfte sich erübrigen. In der Wiedergabe lassen *Viorica Ursuleac* und *Alfred Jerger* in »So wie Sie sind, so hab' ich keinen Menschen je geseh'n« aufhorchen. Von besonderem Wert ist die Begleitung *Clemens Krauß'*, seine Auffassung ist als authentisch zu betrachten (Uraufführung Dresden).
Alfred Sittard, der jetzige Leiter des Berliner Domchors, bemüht sich vergeblich um Regers Choralfantasie: »Eine feste Burg ist unser Gott.« So plastisch der Kontrapunkt herausgearbeitet ist, so mangelhaft wirkt das Klangbild an sich. Man vermißt alle innere Kraft und Größe der Phantasie. Die Fehler liegen hauptsächlich auf phonetischem Gebiet (10068). Auf 27311 singt *Franz Völker* das Rezitativ und die Arie (»In des Lebens Frühlingstagen«) des »Florestan« (Fidelio). Der Name genügt. *Alois Melichar* begleitet mit dem Orchester der Berliner Staatsoper in gewohnter Weise. »Till Eulenspiegels lustige Streiche«(95410 bis 11). In jeder Beziehung eine unerhörte Leistung. Ein großer Tag für die Berliner Philharmoniker unter *Wilhelm Furtwängler.*

Telefunken

A. 1488 trägt der heutigen Volkspsyche in jeder Beziehung Rechnung. *Ernst Fischer* spielt auf der Orgel Weihnachtsweisen — zum Mitsingen. Geschickt gemacht — ein wenig monoton in der Farbe. Die Platte erfüllt ihren Zweck, das ist die Hauptsache.
Für Anspruchsvollere sei auf das »Große Weihnachts-Potpourri« für großes Orchester und Orgel (Dir. *Hans Bund*) verwiesen. Eine ausgezeichnete Bearbeitung (E 1487).
Mit einem «Aida-Querschnitt« stellt sich *Wilhelm Franz Reuß* vor. Zu müde, keine Gestaltungskraft, kein natürliches Temperament. *Elsa Wieber, Marg. Klose* und *Willy Störring* finden große Beachtung (E. 1475).
Wieder »Arabella«. »Aber der Richtige, wenn's einen gibt . . .« mit *Elsa Wieber* und *Marta Fuchs;* die gleiche Interpretin mit *Paul Schöffler* gestalten »Und Du wirst mein Gebieter sein«. In jeder Beziehung ein Erfolg. *Wilh. Franz Reuß* an der Spitze der Berliner Philharmoniker, wird hier von Straußscher Musik getragen (E 1477). »Othello« — »Bei des Himmels ehernem Dache«, mit *Marcell Wittrisch* und *Hans Reinmar. Wilh. Franz Reuß* begleitet (E 1476).

Johannes Günther

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Paul Hindemith hat soeben eine Ballettkomposition »Der Antiquar« abgeschlossen. Das Werk wird von mehreren deutschen Bühnen uraufgeführt.
Albert Mattausch hat eine heitere Oper »Der Alte im Schafspelz« nach einem Text von Bethge vollendet.
Ernst Schliepe hat eine komische Oper »*Der Herr von gegenüber*« komponiert. Die Uraufführung findet im *Staatstheater Danzig* unter persönlicher Leitung des Generalintendanten Staatskommissar *Orthmann* statt. Die reichs-

deutsche Erstaufführung ist für *Magdeburg* vorgesehen.

M. Steinberg arbeitet an einer Ulenspiegel-Oper.

Richard Strauß teilt aus Wien mit, daß er bereits den ersten und zweiten Akt seiner neuen Oper »Die schweigsame Frau« fertiggestellt hat. Von Wien begibt sich Strauß wieder nach Garmisch, um den dritten Akt in Angriff zu nehmen. Der Text seines neuen Werkes stammt von *Stefan Zweig* und ist frei nach einer Tragödie des altenglischen Dichters Ben Johnson geschrieben. Im Mittelpunkt der heiteren Handlung steht ein Mann, der kein Geräusch, besonders nicht Musik, verträgt.

Igor Strawinskij hat eine neue Oper »Persephone« vollendet, deren Handlung auf einem Buch des französischen Dichters *André Gide* basiert.

Hans Maria Dombrowski, ein Schüler Hans Pfitzners, komponierte die Musik zu dem Singspiel »Die Glücksritter«.

Den einzigen deutschen Staatspreis, der dieses Jahr am Staatsfeiertag der tschechoslowakischen Republik verteilt wurde, erhielt der Prager Komponist *Hans Krasa* für seine Oper »Verlobung im Traum«, die in Prag uraufgeführt wurde.

OPERNSPIELPLAN

MÜNCHEN: Die Oper »*Lucedia*« von dem italienischen Komponisten *Vittorio Giannini* wurde zur Uraufführung im Frühjahr der Staatsoper überlassen. Die Schwester des Komponisten Dusolina wird die Titelpartie singen.

WIEN: Die Staatsoper ist mit den Vorbereitungen zur Uraufführung von *Ernst Kreneks* neuester Oper »Kaiser Karl V.« beschäftigt.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Der Leipziger Komponist *Hermann Ambrosius* hat eine Reihe neuer Werke vollendet, von denen ein Konzert für Cembalo mit Orchester durch *Lotte Erben-Groll*, Dresden, im Laufe des November im Leipziger Rundfunk zur Uraufführung kam. Seine vierte Sinfonie bringt *Rudolf Krasselt* in Hannover zur Erstaufführung. Die fünfte Sinfonie erlebt ihre Uraufführung unter Leitung von *Robert Laugs* im Januar in Kassel und die sechste Sinfonie führt *Hans Weisbach* erstmalig im Mitteldeutschen Rundfunk vor.

Eine *Timmermanns-Sinfonie* schrieb der Aachener Komponist *Flor Alpaerts* nach dem »*Pallieter*« von *Felix Timmermanns*. Das Werk, das in Aachen und Belgien bereits mehrere Aufführungen erlebte, wird in dieser Konzertzeit durch Musikdirektor Georg Jochum (Münster) zur Aufführung gelangen.

Gerhard Frommels »Variationen über ein eigenes Thema« bringt Hans Pfitzner im Januar kommenden Jahres in Danzig zur Uraufführung.

Paul Graeners »Flöte von Sanssouci«, seit Jahren im In- und Auslande das erfolgreichste Werk der gesamten Orchesterliteratur, wird während der laufenden Spielzeit u. a. aufgeführt in: Bergedorf, Chemnitz, Gladbach-Rheydt, Groningen, Königsberg, Leipzig (Gewandhaus), Münster i. W., Osnabrück, Palermo, Tilsit.

Eine grundlegende Bereicherung erfährt die klavierpädagogische Literatur durch eine soeben erschienene »*Schule der Treffsicherheit.*« Die von dem Heidelberger Klavierpädagogen *Theodor Hausmann* in Verbindung mit *C. A. Martienssen* herausgegebenen Übungen treten ergänzend zu jeder Klavierschule.

Das Württembergische Staatsorchester Stuttgart holte sich unter *Carl Leonhardt* mit der Uraufführung der *Suite für Großes Orchester* von *Arthur Kusterer* einen bemerkenswerten Erfolg.

Die neue Weihnachtskantate »Vom Himmel hoch, o Engel, kommt« von *Karl Marx* wird im Festspielhaus Hellerau anläßlich der Weihnachtsfeier des Singkreises Hellerau und der Dora-Menzler-Schule unter Leitung von *Fritz Spies* zur Wiedergabe gelangen. Weitere Aufführungen des auch in einfachsten Verhältnissen ausführbaren Werkes stehen bevor.

Von *Karl Meister* liegt ein Zyklus »Liebeslieder« vor für Sopran, Tenor und Orchester. Der Text des Zyklus der zehn Gesänge umfaßt, ist von Rainer Maria Rilke.

Generalmusikdirektor Professor *Paul Richter*, der bekannte auslandsdeutsche Komponist, hat ein »*Deutsches Vorspiel*« vollendet, das er im Dezember in Dresden und an verschiedenen deutschen Sendern zu Gehör bringen wird.

Der Stuttgarter Komponist *Alfons Schmid* vollendete kürzlich zwei vaterländische Hymnen nach Texten von *K. Bröger* und *W. Flex*. Ein Requiem für gemischten Chor und Orgel und eine Choralpartita für Orgel kommen demnächst in Stuttgart zur Aufführung.

Karl Schülers Choralkantate Martin Luthers *Vaterunser* über den Choral »*Vater unser im*

Himmelreich« für gemischten (oder zweistimmigen) Chor mit Tenorsolo und Streichorchester (oder Orgel) gelangte gelegentlich der Lutherfeiern in Magdeburg, Halberstadt und Wernigerode zur Uraufführung.

Othmar Wetchy hat die Komposition einer »Sinfonischen Musik für Cello und Orchester« beendet, die im Dezember in Wien uraufgeführt wird.

Die kürzlich beendeten »*Drei Stücke für Orchester*«: Siziliana, Marsch, Scherzo von *Kurt von Wolfurt* gelangen diesen Winter in Danzig unter Leitung von Generalmusikdirektor *Erich Orthmann* zur Uraufführung. Das *Weihnachtsoratorium Wolfurts*, das verflossenen Winter mit großem Erfolg in zehn Städten gespielt wurde, wird in diesem Jahre in Düsseldorf (Doppelaufführung), Hamburg, Magdeburg usw. zur Aufführung gelangen.

Das neueste Orchesterwerk von *Hermann Zilcher* »Tanzfantasie«, dessen Uraufführung in Hamburg (Stadttheater, Leitung Richard Richter) glänzende Pressebesprechungen fand, erscheint demnächst im Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig. Eine Anzahl weiterer Aufführungen steht bevor.

KONZERTE

BARCELONA: Unter der Leitung von Generalmusikdirektor *Hans Knappertsbusch* finden hier Wagner-Festspiele statt. Für die Elisabeth in »Tannhäuser« wurde *Margarete Teschemacher* vom Württembergischen Staatstheater Stuttgart verpflichtet.

BERLIN: Das Sternsche Konservatorium veranstaltete am Bußtage im Beethovensaale eine Matinee, in welcher unter Leitung von *Bruno Kittel* das »Requiem« von Mozart mit Solisten, dem Konservatoriumschor- und Orchester zur Aufführung gelangte.

BONN: In einem Sonderkonzert des Städtischen Orchesters bot *Hans Pfitzner* eigene Werke. Die Vortragsfolge begann mit der Ouvertüre zu der Spieloper »Das Christelflein«. *Maria Koerfer* (Berlin) spielte das Klavierkonzert op. 31. Den Abschluß bildete die nach dem Streichquartett op. 36 gearbeitete Sinfonie in cis-moll.

BRAUNSCHWEIG: Eine »*Gelbe Verlagsstunde*« wurde durch den *Norddeutschen Rundfunk* zur Sendung gebracht. Ort der Sendung waren die Betriebsräume von *Henry Litolffs Verlag;* der weltbekannte gelbe Heftumschlag der *Collection Litolff* hat dieser Sendestunde auch den Namen gegeben. Eine *Führung* durch die in vollem Betrieb befindlichen *Herstellungs-Abteilungen* des Verlages wurden umrahmt durch ein *Hauskonzert*. Hierbei wurden Werke und Werkteile niedersächsischer Komponisten durch hervorragende Braunschweiger Künstler zum Vortrag gebracht.

KARLSRUHE: »Deutschlands Stunde« op. 10, ein sinfonisches Chorwerk für Männerchor und großes Orchester von *Franz Philipp* kam in einem Sinfoniekonzert in Karlsruhe zur ersten Aufführung, nachdem das Werk schon im Jahre 1916 von dem Berliner Lehrer-Gesangverein mit andern Berliner Männerchören und dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von *Hugo Rüdel* uraufgeführt worden war.

KÖLN: In der Hochschule für Musik in Köln fand eine *Max-Reger-Gedächtnisstunde* statt, in der das Präludium und die Fuge in D-dur, Duos für zwei Violinen, das Streichtrio in a-moll und zwei Liedzyklen zum Vortrag kamen. Mitwirkende waren *Tiny Debüser-Passavent*, Mitglieder des *Schulze-Priska Quartetts*, *Walter Triennes* (Klavier) und *H. Meiner* (Klavier). Unter den Gästen sah man die Gattin des Meisters, Frau *Elsa Reger*. Die Anwesenheit der Frau Hofrat Reger gab dem Westdeutschen Rundfunk Gelegenheit, ein Zwiegespräch zwischen ihr und Regers Lieblingsschüler, Prof. *Hermann Unger*, zu übertragen, in dem Interessantes und Aufschlußreiches über das Mensch- und Künstlertum des Meisters, auch über seinen Platz in der deutschen Musik und des deutschen Volkes und seine Bedeutung für die Gegenwart zu hören waren. Auch im 3. Gürzenich-Konzert gedachte man des Meisters durch Wiedergabe seiner Ballettmusik.

LEIPZIG: Im Rahmen der von der kulturpolitischen Abteilung der NSDAP. abgehaltenen Kulturwoche veranstaltete *Karl Hoyer* auf der prächtigen Ladegast-Orgel der Nikolaikirche einen Abend mit Werken J. S. Bachs.

LEOBEN: *Egon Kornauths* »Gesang der späten Linden« für Frauenchor und Kammerorchester gelangte kürzlich im Musikverein zur erfolgreichen Erstaufführung.

ZWICKAU: Am 29. Oktober fand in der Marienkirche ein Konzert des Zwickauer Gausängerbundes statt, das der neuernannte Kreischormeister, Kirchenmusikdirektor *Johannes Schanze*, erfolgreich leitete. Es bot Männerchöre, gemischte Chöre und Sologesänge; einige geistliche Gesänge nach Gedichten *Gustav Schülers*, von Schanze feinsinnig vertont und an der Orgel begleitet und von Frau *Gerhardt-Schultheß*, Leipzig, ausgezeichnet dargeboten, erzielten tiefe Wirkung.

TAGESCHRONIK

Die *Bayreuther Bühnenfestspiele 1934* finden vom 22. Juli bis zum 23. August statt. Der Spielplan umfaßt sechs »Parsival«-Aufführungen, vier »Meistersinger«-Aufführungen und drei geschlossene »Ring«-Zyklen. Dr. *Richard Strauß* wird wie im vorigen Jahre die musikalische Leitung des »Parsifal« übernehmen. Die bewährten Kräfte der vorjährigen Festspiele werden fast ausnahmslos wieder zur Mitwirkung herangezogen werden, u. a. die Herren: *Andrésen, Bockelmann, Burg, Eugen Fuchs, Janssen, Kremer, List, Lorenz, Prohaska, Fritz Wolff, Zimmermann* und die Damen: *Berglund, Martha Fuchs, Heidersbach, Leider, Maria Müller, Onégin.*

Der Philharmonische Chor (Berlin) (Begründer *Siegfried Ochs)* veranstaltet am 11. Dezember, unter seinem Dirigenten *Carl Schuricht* sein erstes Abonnementskonzert. Zur Aufführung gelangt von *Max Reger* »Der Einsiedler« für Bariton und Chor sowie das »Deutsche Requiem« von *Joh. Brahms*. Solisten des Abends sind *Adelheid Armhold* und *Rudolf Bockelmann.*

*

Im Anschluß an die Eröffnung der Reichskulturkammer, in der Dr. Richard Strauß zum Präsidenten der Reichsmusikkammer ernannt wurde, fand die Gründung des Berufsstandes der deutschen Komponisten durch Dr. *Richard Strauß* statt. Reichsführer des Berufsstandes der deutschen Komponisten ist Dr. *Richard Strauß*, sein Stellvertreter ist *Hugo Rasch.* — Der Berufsstand der deutschen Komponisten hat die Aufgabe, insbesondere gemäß den Bestimmungen des Reichskulturkammergesetzes, sowie der dazu gehörigen Durchführungsbestimmungen alle deutschen Komponisten zusammenzufassen und ihre Standes- und Berufsinteressen wahrzunehmen. — Sitz des Berufsstandes der deutschen Komponisten ist Berlin. Die vorläufige Adresse: *Berlin W 8, Wilhelmstr. 57/58.*

*

Der Musikverlag *J. Schuberth & Co.* in Leipzig bringt demnächst in Lieferungen eine neue Auflage des zuletzt 1901 erschienenen Tottmannschen Führers durch die Violinliteratur heraus, die in jahrelanger Arbeit von Professor Dr. *Wilhelm Altmann* unter Ausscheidung veralteter oder unnötig erscheinender Werke bis auf die Gegenwart ergänzt worden ist.

Kurt Thomas machte mit der *Kantorei des Landeskonservatoriums* eine Singreise in die *baltischen Länder* und *Finnland*, wo den vom Mutterland getrennten Deutschen in 14 Abendmusiken Chor- und Orgelmusik von *Buxtehude, Schütz, Walther, Praetorius, Bach* sowie *Reger, David, Grabner, Raphael* und *Thomas* dargeboten wurde. Die Abendmusiken fanden stärksten Widerhall bei den überaus zahlreichen Hörern und in der Presse. Anschließend veranstaltete der Chor noch Abendmusiken in zwölf Städten *Westdeutschlands.*

*

Der Berliner Staats- und Domchor hat auf seiner diesjährigen Herbstreise unter seinem neuen Leiter Professor *Alfred Sittard* elf Kirchenkonzerte in Süddeutschland gegeben, u. a. in München, Stuttgart, Karlsruhe, Freiburg, Mannheim und Würzburg. Die Leistungen des Chors, seine stimmlichen Qualitäten und die sinnvolle Wiedergabe der großen Meisterwerke fanden auch diesmal wieder die rückhaltlose Anerkennung der Presse, so daß sich die Reise zu dem gewohnten Erfolg gestaltete. Besondere Zustimmung fand die Vortragsfolge, die *Schütz, Bach, Reger* u. a. brachte, aber auch auf dem Volksliedhaften tongeistlicher Weisen abgestimmt war.

*

Die *Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart* hat mit Beginn des Wintersemesters eine Chorleiterklasse unter Leitung von Prof. Dr. *Hugo Holle* eröffnet, die eine umfassende Ausbildung auf allen Gebieten des Chorleiterwesens aushebt.

*

In den Winterveranstaltungen der »Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik« in Nürnberg, die unter der künstlerischen Gesamtleitung von Dr. *Adalbert Kalit* stehen, werden folgende Werke fränkischer Komponisten uraufgeführt werden: *Max Gebhard* Kammertrio für Flöte, Bratsche und Klavier; *Rudolf Herbst* Tänze aus der Oberpfalz für acht Solo-

bläser; *Willy Spilling* vier kleine Orchesterstücke; *Erich Limmert* Streichquartett; *Karl Höller* Kammerkonzert für Cembalo; *Karl Schäfer* drei Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern; *Hans Gebhard* eine Orchestersuite »Fränkische Kirchweih«; *Karl Schadewitz* Gesänge mit Kammertrio.

*

Der römische Konzertwinter ist im Augusteum durch eine wirkungsvolle Aufführung des Deutschen Requiems von *Brahms* unter Leitung von *Molinari* eingeleitet worden. Der Aufführung wohnte auch die *Prinzessin Maria* bei.

*

Das Mailänder Konzert des *Hitler-Orchesters* wurde von Publikum und Presse mit großer Sympathie und herzlichem Beifall aufgenommen. »Popolo d'Italia« schreibt dazu, daß der Dirigent *Adam* und das Orchester den geistigen Sturmtrupp des Dritten Reiches darstellten, der mit wahrer Kunst an die menschliche Seele rühre. Es fand ein Empfang im Rathaus und im Hause des Fascio statt, wo das Orchester die Märtyrer der faschistischen Revolution mit Kranzniederlegung und dem Liede vom guten Kameraden ehrten. In Ansprachen wurde die Gemeinsamkeit des neuen Glaubens bekräftigt.

*

Der Musikpreis der *Emil Hertzka-Gedächtnisstiftung* in Wien wird in der Höhe von 1500 Schilling für ein Orchesterwerk in der Spieldauer von 20 Minuten für kleines oder mittleres Orchester ausgeschrieben. Die Einreichungen haben bis spätestens 15. Februar 1934 an das Sekretariat der Stiftung, Dr. *Scheu* Wien I, Opernring 3, zu erfolgen.

*

In den Monaten Dezember und Januar wird in Mailand eine Reihe großer Orchesterkonzerte veranstaltet. Für diese Konzerte sind in erster Linie deutsche Solisten gewonnen worden. *Edwin Fischer*, *Walter Gieseking*, *Wilhelm Backhaus* und *Carl Flesch*. Eines dieser Konzerte wird von dem Wiesbadener Musikdirektor *Karl Elmendorff* und ein anderes von *Hermann Scherchen* geleitet werden.

*

Freunde deutscher Musik haben den Plan gefaßt, in Neuyork ein Denkmal für *Richard Wagner* zu errichten, das sehr imponierende Ausmaße aufweisen soll und die Gestalt Lohengrins zeigt. Der Entwurf zu dem Bronzedenkmal stammt von einem deutsch-amerikanischen Künstler, es erinnert ein wenig an die Art des Ledererschen Bismarck. Über den Aufstellungszeitpunkt hat man sich noch nicht geeinigt, da die Kostenfrage noch nicht endgültig gelöst ist.

*

Deutsche Kirchenmusik wurde bei einem dreitägigen Kirchengesangsfest, an dem fünfzehnhundert Sänger aus ganz Schweden mitwirkten, im Dom und in der Universität *Upsala* aufgeführt. Es gelangten u. a. Werke von *Händel*, *Bach*, *Brahms* und *Schumann* zur Aufführung.

*

Bei der Hochschule für Musik wird ein *Max-Reger-Stipendium* geschaffen werden, dessen Erträgnisse jungen deutschen Studierenden der Hochschule zugute kommen sollen. Spenden werden unter dem Kennwort »Max-Reger-Stipendium der Hochschule für Musik« an die Kasse der Preußischen Akademie der Künste, *Berlin W 8, Pariser Platz*, erbeten.

*

Ein von dem Wiener Bildhauer *Arnold Förster* modelliertes Beethoven-Denkmal ist jetzt in Los Angeles feierlich enthüllt worden. Die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters in Los Angeles haben die Stiftung aufgebracht.

PERSONALIEN

Hermann Abendroth ist von der Philharmonischen Gesellschaft Oslo eingeladen worden, um dort im Januar 1934 zwei große Sinfoniekonzerte zu dirigieren.

Die im Evangelischen Johannisstift in Berlin-Spandau untergebrachte Evangelische Schule für Volksmusik hat im Rahmen der Berliner Kirchenmusikschule eine Werkklasse für Kirchenkompositionen eingerichtet. Zum Leiter wurde *Hugo Distler* berufen.

Generalmusikdirektor *Elmendorff* wurde eingeladen, mehrere Wagnervorstellungen mit Bayreuther Kräften in den südfranzösischen Städten Lyon, Bordeaux und Marseille zu leiten, mußte aber wegen seiner Wiesbadener und anderweitiger Verpflichtungen die Einladung ablehnen.

Professor *Karl Hasse*, Tübingen, wurde eingeladen, in zwei Konzerten in Kopenhagen und in drei Konzerten in Schweden den Klavierpart zu übernehmen und in diesen Konzerten sein neues Trio für Klavier, Flöte und Violine zur Aufführung zu bringen. Aus München wurde *Karl Hasse* aufgefordert, im Volkssinfoniekonzert seine Variationen über

Prinz Eugen für großes Orchester zu dirigieren.

Domorganist Prof. *Fritz Heitmann* warb kürzlich mit ausgezeichnetem Erfolg in *Stockholm*, *Upsala*, *Malmö* und *Helsingborg* für Bachsche Orgelmusik. In Upsala war er Gast des schwedischen Erzbischofs Eidem. Heitmann wurde ferner eingeladen, im Frühjahr im Dom zu *Kopenhagen* die Deutsche Orgelmesse von Joh. Seb. Bach (dritter Teil der »Klavierübung«) zum Vortrag zu bringen.

Prof. *Bruno Hinze-Reinhold*, der bisherige Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, hat in Berlin eine Klavier-Ausbildungsklasse am Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka übernommen.

Erich Kleiber dirigiert im Frühjahr in Amsterdam auf Einladung der dortigen Wagner-Vereinigung, welche ihr 50 jähriges Bestehen feiert, zwei Festaufführungen des »Tannhäuser« mit hervorragenden deutschen Solisten.

Dr. *Egon Kornauth* absolvierte kürzlich als Interpret seiner Werke am Flügel unter Mitwirkung einheimischer Kunstkräfte eine Reihe von sehr erfolgreichen Kompositionskonzerten mit Kammermusik und Liedern in Graz, Bruck, Leoben, Klagenfurt, Villach, Salzburg und München (Rundfunk).

Dr. *Ludwig K. Mayer* dirigierte in einem Abendkonzert des Bayerischen Rundfunks Regers »Hymnus der Liebe« (Solistin Relli Wittek) und *Paul Graeners* »Variationen über ein russisches Volkslied« und verhalf beiden Werken zu einem außergewöhnlichen Erfolg.

Professor *Robert Reitz*, erster Konzertmeister am Deutschen Nationaltheater in Weimar, ist als erster Lehrer einer Ausbildungsklasse für Violine an die staatliche Musikhochschule in Weimar berufen worden.

Prof. *Georg Schünemann*, der langjährige stellvertretende Direktor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, ist in das Amt eines Professors an derselben Hochschule versetzt worden. Schünemann, der auch außerordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Berliner Universität ist, wurde nach der Berufung Franz Schrekers zum stellvertretenden Direktor der Hochschule ernannt, deren jetziger Direktor Professor Fritz Stein ist.

Ernst Tauberts 95. Geburtstag wurde im Lessing-Museum durch Aufführung einiger seiner schönsten Kompositionen gefeiert. Taubert, der noch ein Schüler von Liszt war, schrieb außer einer Sinfonie und einigen Chören eine Anzahl Lieder, Streichquartette und andere Kammermusikwerke.

Paul Umlauft, der angesehene Dresdener Komponist und Musikkritiker, Schöpfer der seinerzeit vielfach erfolgreich aufgeführten Opern »Evanthia« und »Betrogene Betrüger« sowie zahlreicher Lieder, vollendete sein 80. Lebensjahr.

Generalmusikdirektor *Hans Weisbach* wurde auf Grund seiner vorjährigen Erfolge auch für diese Saison zu mehreren Konzerten nach *Kopenhagen* eingeladen. Er wird dort außer modernen und klassischen Werken die Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach in der Bearbeitung von Wolfgang Gräser als Erstaufführung in Dänemark dirigieren.

Die Münchener Altistin *Relli Wittek* hatte in einem Abendkonzert des Bayerischen Rundfunks mit *Max Regers* »Hymnus der Liebe« einen aufsehenerregenden Erfolg. Die Presse spricht von der jungen Künstlerin als einem aufgehenden Stern erster Ordnung.

Kurt von Wolfurt dirigierte Anfang Dezember in der »Berliner Funkstunde« ein Orchesterkonzert mit eigenen Werken, in dem unter anderem neue Lieder mit Orchester zur Aufführung gelangten.

TODESNACHRICHTEN

Kammermusiker a. D. *Richard Lüder*, das langbewährte Mitglied des Orchesters der Münchener Philharmoniker, ist einer Herzlähmung im 67. Lebensjahre erlegen.

Max Hehemann †, siehe Seite 204.

Professor *Julius Klengel*, †, siehe Seite 204.

In München ist der bekannte Musikhistoriker Professor *Hermann Freiherr von der Pfordten* im Alter von 73 Jahren einem Schlaganfall erlegen.

Im Alter von 63 Jahren ist der berühmte deutsche Orgelbaumeister *Alexander Schuke* gestorben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: H. Schreier, Berlin-Wilmersdorf

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ZUM NEUEN JAHRE

Als mit der Machtergreifung des Nationalsozialismus das Steuer einer abwärtsführenden Kulturpolitik plötzlich umgeworfen wurde, stellte sich »Die Musik« in ehrlicher Überzeugungskraft, getragen von dem Kampfgeist der jungen Generation, mit an die Spitze der Bewegung zur Erneuerung des deutschen Musiklebens. Unter neuer Führung versuchte sie in aufbauender Kritik die Fundamente einer artverbundenen und deutschen Kunst zu legen. Daß sie sich auf geradem Wege befindet, beweist das vielfältige Echo, das ihre Arbeit überall fand. Die im folgenden veröffentlichten Stimmen, der noch weitere folgen werden, bilden einen Chor der Zustimmung, der Verlag und Führung auch für die Zukunft verpflichtet, nur einem Ziel aufrichtig und treu zu dienen: *Dem Deutschland Adolf Hitlers!*

Johannes Günther

Die führende Stellung, die sich »DIE MUSIK« in den langen Jahren ihres Daseins zu erringen wußte, die aber vielleicht in den letzten Jahren hier und da gefährdet erschien durch ein zu williges Eingehen auf überspitzte Ideen und Pläne des musikalischen Artisten- und Neutönertums hat sie sich meiner Ansicht nach in den letzten Monaten wieder voll errungen. Ein gesunder künstlerischer Geist und ein unbeugsamer Wille, für eine Entwicklung im Geiste unserer großen deutschen Tradition zu kämpfen, machen sich in allen Teilen der Zeitschrift bemerkbar, dazu kommt der frohe, kämpferische Geist der Jugend, einer Jugend, die Gott sei Dank allem Dekadenten, allem Hirngespinstlerischen den Krieg bis aufs Messer angesagt hat. Möge die Führung des Blattes diesen Zielen treu bleiben.

Professor Dr. h. c. Paul Graener,
Präsidialrat der Reichskulturkammer, Präsident der »STAGMA«

»DIE MUSIK« befindet sich auf dem besten Wege in dem kräftigen Bemühen, auf allen Gebieten künstlerischen Geschehens von den tiefsten Quellen des Volkstums ausgehend, die künftige Arbeitsrichtung vorzuzeichnen. In diesem Sinne ist der im Kultischen verwurzelten deutschen kirchenmusikalischen Kunst auch weiter breiteste Berücksichtigung zu wünschen! *Prof. Fritz Heitmann, Domorganist — Berlin*

»DIE MUSIK« ist — das glaube ich zuversichtlich — im Begriff, sich im nationalen Sinne immer mehr zu einer im Musikleben führenden Zeitschrift zu entwickeln.
Über die Aufgaben der Kunst im neuen Reich hat der Führer auf dem Parteitag in Nürnberg bedeutsame Worte gesprochen, aber noch ist unser Musikleben weit entfernt von dem Ziel, das er uns gezeigt hat. Auf das,

was uns heute noch von diesem Ziel entfernt, auf Mängel und Mißstände immer von neuem hinzuweisen und wirksame Vorschläge für die Neugestaltung unseres ganzen Musiklebens zu machen — darin erblicke ich eine Hauptaufgabe der MUSIK für die nächste Zeit.

Kurt von Wolfurt,
Sekretär der Preußischen Akademie der Künste

Ich begrüße es mit aufrichtiger Genugtuung, daß »DIE MUSIK« nach erfolgter Umstellung in der Front der Aufbauwilligen mitmarschiert! Dadurch hat der Chorus der Zukunftsfreudigen einen respektablen Stimmführer zu den anderen hinzugewonnen. Da sie trotzdem ihr individuelles Gesicht behalten hat, wird es ihr dank ihrer weitreichenden Beziehungen gelingen, die vordringlichsten musikalischen Probleme unserer neuen Zeit auch an Kreise heranzutragen, die von unserem Kampfe noch nicht tiefer berührt worden sind. In dieser Richtung wird künftig die Mission der »MUSIK« liegen. Möge sie in dem Willen zu ihrer Erfüllung nicht erlahmen.

Prof. Dr. Fritz Stein,
Direktor der staatl.-akademischen Hochschule für Musik in Berlin

Die mit ebenso viel Energie wie Zielstrebigkeit in Angriff genommene Aufbauarbeit des neuen Jahrgangs der »MUSIK« spricht eindeutig und überzeugend aus den bisher vorliegenden monatlichen Manifesten: Dieser kraftvollen geistigen Stützungsaktion der praktischen Äußerungen des deutschen Musiklebens der neuen Zeit wird es für die Zukunft an lebendigen Erfolgen sicherlich nicht fehlen.

Prof. Hermann Abendroth,
Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln

Als Leser der Zeitschrift »DIE MUSIK« muß man mit freudiger Anerkennung feststellen, daß ein neuer Geist darin eingezogen ist und daß sie in würdigster Weise die Kunst des neuen Deutschland im In- und Ausland vertritt.

Hans Weisbach,
Generalmusikdirektor des »Mitteldeutschen Rundfunks« (Mirag)

Nach den mir vorliegenden Heften verfolgt »DIE MUSIK« in zielbewußter Mühe die ihr durch den nationalen Umschwung gestellte Aufgabe im Sinne völkischer Wiedergeburt zu wirken. Viel gilt es zu erreichen — es sei auf das deutsche Lied hingewiesen, dessen Wiedererweckung heilige Pflicht ist, viel auch zu bekämpfen — so den Unfug der Verpflanzung von Opernarien in den Konzertsaal, so die Auswüchse eines üblen Star- und Virtuosentums, eines undeutschen Amerikanismus auf dem Podium wie in einer der Kunst und des Künstlers unwürdigen Reklame.

Möge »DIE MUSIK« über solches Unwesen ein flammendes Richtschwert schwingen, möge sie weiterhin aufbauen helfen durch Förderung!

Geheimer Rat Prof. Dr. Siegmund v. Hausegger,
Präsident der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München

Mit dem bisherigen Neuaufbau der Monatsschrift »DIE MUSIK«, die ein Spiegelbild unserer Zeit sein will, erkläre ich mich gern und voll einverstanden.

Professor Freiherr E. N. v. Reznicek,
Mitglied der Preußischen Akademie der Künste

Musikwünsche für 1934.

1. *Daß alles getan werde, um die darniederliegende öffentliche Musikpflege zu heben und zu stärken;*
2. *daß die heranwachsende Jugend nicht nur für sportliche, sondern auch für künstlerische Interessen erzogen werde;*
3. *daß das Publikum sich wieder gewöhne, lebendige Musikaufführungen anstatt nur Rundfunk zu hören;*
4. *daß der Rundfunk sich schnellstens davon überzeuge, daß er verpflichtet ist, die großen Wunden, die er der öffentlichen Musikpflege geschlagen hat und weiter schlägt, durch seine reichen materiellen Mittel zu heilen;*
5. *das die Regierung uns endlich das von der gesamten Musikwelt gewünschte und erhoffte Urheberrechtgesetz gibt.*

Professor Dr. h. c. Georg Schumann,
Direktor der Berliner Singakademie,
Mitglied der Preußischen Akademie der Künste
und Vorsteher der Kompositionsmeisterklassen

DER MUSIKKRITIKER IM DRITTEN REICH

VON

FRIEDRICH W. HERZOG-BERLIN

Der Deutsche ist gewohnt, Kirche und Staat, Kultur und Politik scharf voneinander zu scheiden. Das erklärt auch die Tatsache, daß der revolutionäre Durchbruch des Nationalsozialismus nicht überall mit der gleichen Selbstverständlichkeit erfolgte. Im gleichen Augenblick, wo das revolutionäre Denken die Grenzen der Politik überschritt, meldete sich in bürgerlichen

Kreisen die Reaktion in einem Ausdruck der Unsicherheit. Und unerfreuliche Konjunkturerscheinungen, die ihre Zeit für gekommen hielten, schossen wie Pilze aus der Erde. Auf die Musik übertragen: das Zeitalter der Vollbärte schien angebrochen. Aus dem Schatten der letzten Jahrzehnte tauchten plötzlich von allen Seiten Auch-Komponisten auf, die ihr vermeintliches Recht forderten und zum Teil auch fanden, wenn auch nur für Tage und Wochen. Dieselben Musikkritiker, die noch vor kurzer Zeit einen Kurt Weill und Ernst Toch als genialen Komponisten priesen und einen *Hans Pfitzner* oder *Paul Graener* als »teutsch« hämisch und gehässig glossierten, finden es heute durchaus konsequent, zweit- und drittrangige Epigonen romantischer Herkunft als Meister zu feiern. Die Stuckenschmidts und Strobels haben sich mit einer Fixigkeit »gleichgeschaltet«, die Bewunderung verdient. Für sie hat der »Musikbetrieb« von gestern heute nur andere Vorzeichen erhalten. Was Hans Pfitzner vor Jahren in seiner Schrift »Vom musikalischen Drama« in aller Schärfe anprangerte, hat in der Gegenwart noch denselben Sinn. »Heute, wo Kunst Mode ist, beleuchtet ein verhängnisvolles »Interesse« alles Werdende schon grell im Keim, belauert es und stürzt bei jedem Neuen aus allen Löchern, verhängt sofort über jedes neue Werk Scheintod und Scheinleben, läßt den Langsamen am Wege, peitscht den Schnellbereiten wie einen Knecht zum Dienst und verbreitet allenthalben den Geist der Oberflächlichkeit, indem es vorgibt, das Tiefe zu suchen.«

Die Mehrzahl der deutschen Musikkritiker hat jeden Maßstab verloren und sucht, mit Kompromissen jonglierend, nach einer Richtung. Sie wollen oder können noch nicht begreifen, daß jeder politische Mensch an der nationalsozialistischen Idee seinen Wertmaßstab finden kann. Der Nationalsozialismus hat aufgeräumt mit der aus der Aufklärungszeit übernommenen Meinung von dem objektiven Wert der künstlerischen Äußerung. Es gibt heute keine Kunst mehr, die außerhalb des Volkslebens im luftleeren Raum steht. Der Nationalsozialismus ist zur Herrschaft gelangt, weil er Macht über die Herzen der Menschen gewann. Das Problem der deutschen Erneuerung ist ein totales: die volkstümliche Erneuerung des gesamten Geisteslebens, das jedes Schaffen als göttlichen Auftrag begreift. So ist auch bei der neuen Musik ursprünglich nicht die Erkenntnis ihres Kunstwertes das Entscheidende, sondern das Erfühlen ihres Lebenswertes. Die Sicherheit des Gefühlsurteils erscheint wesentlicher, als alles fachliche Gerede. Als Parsifal Gurnemanz fragt, wer der Gral sei, antwortet ihm dieser:

»Das sagt sich nicht,
doch bist du selbst zu ihm erkoren,
bleibt dir die Kunde unverloren!«

Schöner ist der Gedanke der Berufung niemals in der Musik ausgedrückt worden. Unsere Gebildeten und ihre snobistischen Schrittmacher haben keinen Grund, über die jetzt endlich erfolgte Reinigung unseres Kulturgutes

von artfremden Elementen die Nase zu rümpfen. Ihre Weltschau und liberalistische Menschlichkeit hat nur ein Trümmerfeld hinterlassen, auf dem die niederen Instinkte kommunistischer Propagandisten, mechanischer Geräuschmusiker und negroider Jazztrommler wie Asphaltblüten emporschießen konnten. Sie stellten zwischen Kunst und Volk ihren undeutschen Geist und verhöhnten die herrlichsten Werke deutscher Musik um ihrer Reinheit willen. Sie spürten nicht die Hintergründigkeit der deutschen Musik. Der Stempel geistiger Verpflichtung war für sie nur eine unbequeme Bürde, die sie als Ballast empfanden. Wenn sie wenigstens im Umkreis ihrer Unnatur Ganze und in sich Begründete gewesen wären, könnte man ihren Äußerungen etwas mehr Bedeutung beilegen. Aber hier gähnte eine ungeheure Leere. Statt ethischer Substanz suchten sie in der Musik das Surrogat. Sie verwechselten Lärm mit Kraft, Farbe mit Fülle und Leidenschaft mit Aufgeregtheit. Entdeckte nicht Friedrich Nietzsche das Tempo der großen Leidenschaft im Andante wieder, nachdem man es fälschlich stets nur im Allegro gesucht hatte? Nahm man nicht die Kurzatmigkeit thematischer Einfälle als Geniebeweis hin?

Die Bedingung der musikalischen Wiedergeburt ist eine vom Marktgewühl des Tages und seinen Forderungen unabhängige und unberührte Produktion, die sich aus Tiefen deutscher Seelenhaltung und -erlebnisse zum Licht ringt, um deutsche Werke aus dem flüchtigen Strom der Zeit zu dauernder Geltung zu retten. Dabei sind der Musikkritik große Aufgaben gestellt. Der Musikreferent wurde längst durch den Musikkritiker abgelöst, der wiederum ein Stück Musikpolitiker sein muß. Es geht nicht mehr allein um die Beurteilung rein musikalischer Fragen. Außer der Musik werden auch die sozialen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Dinge in den Kreis der Betrachtung eingezogen. Die reine Musikkritik ist stets um Deutung und nur mittelbar um Darstellung bemüht. Musik läßt sich nicht bereden und beschreiben. Sie will gespielt sein. Eine rein musikalische Analyse muß stets bei der Erörterung abstrakter Formprobleme enden. Trotzdem sind Geist und Seele der Musik dem eindringlichen Wort zugänglich, wobei Erlebnisstärke und Anschauungskraft des Kritikers den Ausschlag geben. Denn die Musikkritik empfängt ihre Normen nicht von der Tradition der Jahrhunderte, die als Ideal oder Vorbild dienen könnte, sondern allein von der Gegenwart. Sie ist gebunden an zeitliches Geschehen, an die uns umgebende und erfüllende Gegenwart. Sie schafft Vergängliches, um Unvergängliches zu bewahren. Wichtig ist die aktivistische Kritik, also eine Kritik, die mitkämpft und neuen Ideen Stoßkraft gibt, die die lebendige Kunst hineinstellt in den geistigen Kampf unserer Tage und sie zum anspornenden Ereignis stempelt. Berichtend, anregend, lobend, tadelnd, begeisternd, abwehrend, kämpfend und wachrufend kann der Kritiker zusammen mit dem schöpferischen Musiker das Gesicht der Zeit formen.

Wie war es doch in der Vergangenheit? Wo man hinschaute, herrschte eine maßlose Überschätzung des geschriebenen Wortes. Jeder nahm sich selbst wichtiger als die Sache, die nur noch Objekt war. Die Musikfeste wurden zu Börsen degradiert, auf denen der Kurs für die jeweilige Neuheit festgesetzt wurde. Geschäftstüchtige Musikverleger warfen das Stichwort auf den Markt, das von jenen Kritikern, die sich zur »Avantgarde« zählten, sofort aufgegriffen und als neueste Offenbarung den ahnungslosen Lesern vorgesetzt wurde. Blickt man heute auf diese Börsenberichte zurück, so erkennt man den ungeheuren Druck, der auf dem Musikleben lastete. Wie ein Spuk sind die Erinnerungen an die internationalen Musikfeste in Donaueschingen, Baden-Baden, Amsterdam, Berlin, Frankfurt weggeweht. Die Drahtzieher dieses Musikbetriebes haben längst das Weite gesucht und sitzen heute in Prag, Paris oder anderswo.
Eine besondere Erscheinung der vergangenen Ära war der Kritikerpapst. Fast jede Stadt hatte eine solche imaginäre Größe, die einen maßlosen Terror ausüben konnte. Welche Macht beispielsweise ein Adolf Weißmann in Berlin oder ein Paul Bekker in Frankfurt am Main besaß, davon macht sich der einfache Musiker kaum einen Begriff. Was diese »Meister der Feder« schrieben, wurde von den kleinen Schreiberlingen in der Provinz als Evangelium hingenommen und nachgebetet. Ihre Musikkritik war nicht mehr der Spiegel eines Zeitgeschehens oder Werkerlebens, sondern nur noch das Zerrbild von konjunktursüchtigen Profitjägern, die von dem von ihnen hochgezüchteten Ruhm des schaffenden oder ausübenden Musikers ihr Teil für sich reklamierten.
Eine andere Gattung, die nicht weniger scharf abzulehnen ist, ist der komponierende Kritiker. Da gibt es Kritiker mit Minderwertigkeitskomplexen, die durch ein gewisses Gefühl der Unproduktivität in seelische Nöte geraten sind und nun auch komponieren, wobei sie von der Hoffnung zehren, sich durch den Brückenschlag zum produktiven Ufer von der eingebildeten Krankheit zu befreien. Auf die Abwegigkeit ihres Tuns hingewiesen, beziehen sie sich auf die historischen Vorbilder eines Robert Schumann und Hugo Wolf. Fehlanzeige! In Deutschland lebt jedenfalls heute keine solche Persönlichkeit, die als komponierender Kritiker oder kritisierender Komponist in einem Atemzuge mit Wolf oder Schumann genannt werden könnte.
Die Frage, ob Musikkritik eine Kunst oder eine Wissenschaft sei, ist dahin zu beantworten, daß sie beides ist und eine Leidenschaft obendrein. Wissen und Begabung sind die selbstverständlichen Voraussetzungen. Daß es in der Praxis vielfach noch anders aussieht, ist eine Tatsache, die aus der Welt zu schaffen eine der vordringlichsten Aufgaben des neuen Deutschland ist. Die Umgestaltung des Kritikerstandes zu einem Instrument der neuen Staatspolitik — »Kritik als Kulturmacht!« formulierte Wilhelm Matthes dieses Postulat — ist eine Aufgabe, die des höchsten Einsatzes wert erscheint.

Man hat sich daran gewöhnt, den Merker aus der Geschichte der Meistersinger als den Ahnen des Kritikers anzusehen. Der Merker, uns allen bekannt in der Gestalt Beckmessers aus Wagners Oper »Die Meistersinger von Nürnberg«, war nur ein Inquisitor, ein Kontrollbeamter, der die Singgesetze zu verwalten hatte. In seinem ganzen Charakter war er das Gegenteil von dem, was die Gegenwart von dem Musikkritiker verlangen muß. Eine kleine Dosis Merkertum kann dem Musikkritiker nichts schaden. Auch die technische Kontrolle der Musikausübung ist notwendig. Aber sie ist nur ein Bruchteil des Berufes, genau wie im tüchtigsten Chirurgen ein Stück Feldscher stecken darf. Es liegt nahe, bei einem Rückblick auf die Musik des letzten Jahrzehnts diesen Vergleich weiter auszuspinnen, ist doch manche Musik nur vom medizinisch-pathologischen Standpunkt aus als Krankheitsbefund zu betrachten. Welche Rolle das Blutmäßige in einem Künstler spielt, ist früher nur so weit in positivem Sinne beantwortet worden, als es sich um Angehörige der jüdischen Rasse handelte. Unter dem rot-schwarzen System in Preußen galt sie geradezu als Befähigungsnachweis.
In der Zukunft muß es auch möglich sein, die Kluft zwischen dem Kritiker und dem produktiven Künstler zu überbrücken. Wenn eine Kritik gut war, wurde sie stets dankbar zu Reklamezwecken und zur auszugsweisen Verwendung auf Waschzetteln hingenommen. War sie negativ, so witterte der Betroffene sofort eine Intrige oder die Bedrohung seiner wirtschaftlichen Existenz: »Mag ich Lob oder Tadel über mich lesen«, schreibt Richard Wagner an den 22jährigen Hanslick, »mir ist es immer, als ob einer in meine Eingeweide griffe, um sie zu untersuchen. Daß Lob und Tadel den Künstler, dem die Natur selbst den heftigsten Sporn der Leidenschaft gab, auch am peinlichsten berührt, muß erklärlich gefunden werden«. Weder der Musiker noch der Musikkritiker vertragen diese Isolation, wenn sie Dienst am Volk leisten wollen. Herder, der unserer Zeit näher denn je steht, wußte, daß die Bande der Liebe und Freundschaft »der erste Grad natürlicher Regierung« sind und »immerdar auch der höchste und letzte« bleiben werden. Ein kameradschaftliches Gemeinschaftsempfinden wird sich als die edelste Form einer Zusammenarbeit zwischen Künstler und Kritiker erweisen.
Es ist eine naturgegebene Selbstverständlichkeit, daß die Kritik nicht alle Erscheinungen, die mit dem Anspruch auf Eigenleben und Bedeutung auftreten, bedingungslos hinnimmt und ihr den sich selbst zugeschriebenen Einfluß einräumt. Als Sachwalterin des Allgemeinbewußtseins hat die Kritik eine Verpflichtung dem Ganzen gegenüber. Der Kulturfortschritt ist der letzte Sinn allen kulturellen Schaffens. Darum ist auch der Kulturfortschritt, d. h. die positive Menschheitsentwicklung, das letzte Kriterium jeder Kritik. »Eine wirklich große Kunstansicht ist von einer wirklich großen Lebensansicht unzertrennlich« (Rellstab).
Die Erbsünde der Kritik ist die Sucht, das Vergangene gegen die Gegenwart

grundsätzlich auszuspielen und dabei Vergangenes in verklärtem Lichte erscheinen zu lassen. Kritisieren heißt unterscheiden. Nicht unterscheiden wollen ist das Erbübel der Kritik, wobei nicht unterscheiden können als betrübliche Erkenntnis in Rechnung zu stellen ist. Kritik muß von der Liebe des Gärtners sein, die um der edlen, wertvollen Säfte willen eigenen Auswuchs beschneidet, die tötet, was nicht notwendig echt gewachsen ist.

So sehen wir den Kritiker als Verkörperung des reinen, gesunden deutschen Musikgeistes. Sein Wirkungsbereich erstreckt sich nicht nur darauf, die Erscheinungen in Oper und Konzert für die Gegenwart lebendig zu beurteilen und in das Gesamtbild des künstlerischen Gesichtes der Zeit einzuordnen, sondern auch auf aktives Eingreifen in die Kunstpolitik der Konzertinstitute und Theater sowie die Aufstellung der Programme. In der Stützung oder Bekämpfung umstrittener Persönlichkeiten hat der Musikkritiker die Gewähr zu leisten für die Durchsetzung des Musiklebens mit Persönlichkeiten nationaler Prägung.

»Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was einer mit seinem Blute schreibt«, heißt es in Nietzsches »Zarathustra«. Jede große Kunst ist national. Ihre stärkste Wurzel ist immer das eigene Blut, die Rasse und die Landschaft. Die Oper zaubert vor und gibt Illusionen, ohne den Zuhörer zur Selbstarbeit zu zwingen. Sinfoniekonzerte als gesellschaftsbildendes Element sind schön und gut, aber nur für die gebildete Gesellschaft. Unser Volk weiß kaum mehr etwas von dem Sinn und der Entstehung eines einfachen Volksliedmotivs. Was wir gebrauchen, ist nicht so sehr eine gesellschaftsbildende als eine gemeinde- und gemeinschaftsschaffende Musik. Von dem art- und rassefremden Jazz, den eine verirrte Vergangenheit als das Volkslied von heute zu bezeichnen wagte, sind wir endlich befreit. Wohin der Weg der deutschen Kunst und damit auch der Musik zu führen hat, sagte die große Kulturrede des Führers Adolf Hitler in Nürnberg. Und Reichsminister Dr. Goebbels formulierte anläßlich der feierlichen Eröffnung der Reichskulturkammer das Postulat der Kunst noch unerbittlicher, wenn er sagte, daß Gesinnung niemals Können zu ersetzen vermag, und daß sie keinen Freibrief für künstlerische Mangelhaftigkeit bedeutet. »Nur geweihte Hände haben das Recht, am Altar der Kunst zu dienen!« Jeder Musikkritiker, der den Aufbruch des deutschen Geistes erkannt hat, wird hier seinen Hebel ansetzen müssen.

Jede Idee ist nach den Worten Richard Wagners nicht eher frei, bis sie ausgeführt, d. h. in das Leben übergegangen ist. Hat der Musikkritiker sich den Blick für die Gefühlswelt des Volkes freigemacht, dann ist er wertvolles Werkzeug im Sinne einer wahrhaft völkischen Kulturpolitik, und seine Kritik wird zum Spiegel der großen Schicksalsgemeinschaft von Kunst und Volk.

* * *

DIE TONARTENVERTEILUNG IM »LOHENGRIN«

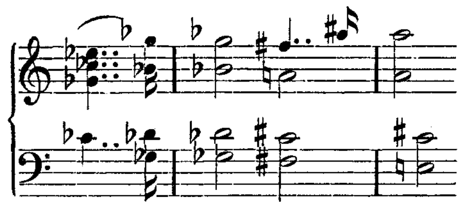
VON

HANS JOACHIM MOSER

Bekannt ist die grundlegende Rolle der Tonalitätsflächen für den Großbau und der die Personen kennzeichnenden Tonartenverwendung, die Alfred Lorenz für Wagners Musikdramen mit dem »Ring des Nibelungen« aufgedeckt hat. Die Frage reizt, ob die dort so bewußt angewandten Grundsätze sich bei den früheren Werken des Meisters auch schon nachweisen lassen, so vor allem bei dem dem »Rheingold« unmittelbar vorausgegangenen »Lohengrin«, so daß dieses Gestaltungsmittel also bereits vor die Stilwende zwischen Dresden und Zürich zurückreichen würde. Die Antwort darf in weitem Umfang bejahend lauten.

Stellt man sich alle Dur-Tonarten im Quintenzirkel nebeneinandergereiht vor, also so, wie sie schon durch die Kreuz- und B-Vorzeichnungen zueinandergeordnet sind, dann liegen Gral- und Lohengrin-Vorstellungen im Bereich der drei Kreuze, in A-dur. Das ist eine Wahl, die der »Tonartencharakteristik« seit etwa 1700 durchaus entspricht; schon in Händels Opern ist die Tonart einer ins Überwirkliche gesteigerten Liebesleidenschaft E-dur, und Bachs h-moll ist der Bereich der himmelssüchtigen Entrückung. König Heinrich steht als Mann der Tatkraft, als (wie man zu sagen pflegt) »Realpolitiker« meist in C-dur — fest auf den Füßen. Man denke an »Johannis*nacht*« (E-dur) und »Johannis*tag*« (C-dur) in Hans Sachs' Wahnmonolog. Nun trüben sich die Naturveranlagungen ins Erdenschwere: Telramunds Grundbereich ist B-dur, Elsa lebt in As-dur; man könnte sagen: Telramunds Grundgesinnung ist vom König gar nicht so weit entfernt, wenn ihn nicht Ortrud belogen hätte. Er ist viel weniger wandelbar als Elsa. Denn das ist nun der geniale Zug in dieser Tonartenwahl Wagners: Lohengrins A-dur (das auch oft in dessen Dominante E-dur sich übersteigert) und Elsas As-dur stammen der Tonhöhenregion nach aus der Wurzel der gleichen Stammstufe A, stehen aber im Vorzeichensinne so weit auseinander, als es nur sein kann (zwischen den drei Kreuzen und vier Been liegen sieben Quintenzirkelschritte) — *aber:* es gibt auch einen Großterzenzirkel von nur drei Schritten: C-dur — E-dur — Gis-As-dur oder C-dur — As-dur — Fes-E-dur mit einer »enharmonischen Umschaltung«, und auf diesem romantischen Wege, den die Lohengrin-Musik oft beschreitet, sind sich Elsa und Lohengrin ganz nahe, sie bilden mit König Heinrich ein Dreieck der Kräfte. Wo steht nun Ortrud? In fis-moll. Diese Tonartenwahl könnte zunächst überraschen, da Ortrud dadurch in merkwürdig nahe Beziehungen zu Lohengrin tritt: A-dur und fis-moll be-

finden sich im Parallelenverhältnis mit gleicher Vorzeichnung. Aber mehrmals zeigt sich dies fis-moll als nur vereinfachte Umschreibung für ges-moll (mit neun Been!), also als Mollverdüsterung jenes Ges-dur, das die weitere Parallele zu Telramunds B-dur bildet. Man erkennt jedoch auch »echtes« fis-moll, das da zeigt, daß Lohengrin und Ortrud, die zwei äußersten Gegenpole des Dramas, beide aus religiösen Sphären stammen: die Tochter Radbods wird als »wilde Seherin« im letzten Grunde von Wotan gegen Christus getrieben — in der nächtlichen Aussprache zwischen Friedrich und Ortrud schwankt das Wort »Gott« immer zwischen fis und f.
Sehen wir nun zu, wie sich das Drama aus diesen gegensätzlichen Tonartenquellen entwickelt! Das Vorspiel legt die A-dur-Sphäre des Grals fest, die C-dur-Fanfaren begründen den Tonartbereich des Königs. Die Szenenverdunklung nach Es-dur, in welchem sich Telramund zwischen sein eignes B-dur und Elsas As-dur versetzt, ist im ersten Auftritt von Webers »Euryanthe« ganz ähnlich vorgeahnt, als Lysiart seine ironischen Herausforderungen gegen Adolar beginnt. Daß die erste Nennung Ortruds vor dem König nach Des-dur führt, wirkt sehr vielsagend: Des-dur ist die Dominante ihres eigentlichen ges-moll-Bereichs.
Elsa tritt auf — as-moll herrscht als Mollvariante ihres As-dur; wie es über Ces-H-dur als Wechseldominante in Lohengrins A-dur umschaltet, zeigt der zehnte Takt der zweiten Szene:



an dem der Jessondameister Spohr seine besondere Freude gehabt haben wird. Sehr aufschlußreich ist danach der Chor »Bewahre uns Himmels Huld«, wo die Singstimmen in H-dur, die Orchesterstimmen noch länger in Ces-dur geschrieben sind; die Stelle »Zum Gottesgericht« (Des-dur — A-dur) zeigt wieder solche enharmonische Naht des Großterzenzirkels. Wie sehr hinter Elsas Ges-dur (»Des Ritters will ich wahren«) ein Fis-dur als schwärmerisch erhöhte Parallele zu Lohengrins A-dur steckt, lehrt die Cis-dur-Schreibung im Orchester. Herrlich zielvoll verläuft die große Umschaltung bei Elsas angstvollem Gebet: as-moll — Ces-dur — Ges-dur — ges-mol — fis-moll und bei »wie ich ihn sah« der entscheidende Quartsextakkord für Lohengrins wirkliches Erscheinen — es entspinnt sich eine riesenhafte Tonikafläche in A-dur. Doch Lohengrin fühlt sich in die Menschen dieser Welt ein: über eine F-dur-Verneigung beugt er sich in des Königs C-dur, und zu Elsa, die sich bei »Mein Held, mein Retter« gänzlich an sein A-dur verliert, wendet er sich in deren »As-dur »Wenn ich im Kampfe für dich siege« — beide haben hier

also ihre Tonarten vertauscht! Höchst bedeutsam nun die tonartliche Zuordnung des zweimaligen »Nie sollst du mich befragen«: das erstemal in as-moll — Lohengrin neigt sich zu Elsas Trübe; das zweitemal (ähnlich chromatisch gesteigert wie Tannhäusers Preisgesang im Verlauf der Hörselbergszene) in a-moll — leichter Schatten über Lohengrins eignem Bereich — worauf wieder Elsa (»Mein Schirm, mein Engel«) sich in Lohengrins A-dur schmiegt. — Als dann Lohengrin in die Mitte des Kreises tritt, wendet er sich an Friedrich von Telramund, also nach B-dur; der Heerrufer steht diesmal in D-dur als der Wechseldominante der Königstonart, sonst begleitet er seinen Herrn in dessen Nachbartonarten G-dur und F-dur. Daß das Gebet des Königs in Es-dur steht (»Der König schreitet mit großer Feierlichkeit in die Mitte vor«), sollte die Spielleiter veranlassen, ihn zwischen Elsa (As-dur) und Friedrich (B-dur) zu stellen, denn das ist der mindestens unterbewußte Gedanke Wagners bei dieser Tonartenwahl gewesen. Wenn der Zweikampf in f-moll beginnt, so ist das für Telramund eine trübe Vorahnung (die Molldominante seines B-dur!) — Lohengrins entscheidender Schwertstreich fällt wieder auf den A-dur-Quartsextakkord, mit dem er erschien; es ist derselbe, mit dem er auch dem Gegner das Leben schenkt: a-cis. Wenn dann der ganze Aufzug in B-dur zu Ende geht, so ließe sich diese Wahl am besten mit der Formel verdeutlichen: Lohengrin ist nun in das Amt des besiegten Telramund eingetreten, nun ist *er* der »Schützer von Brabant« geworden.
Waren in dem Schlußensemble schon die kleinen Fis-dur-Einsprengsel der Ortrud (»Wer ist's, der ihn geschlagen?«) fremdartig hervorgetreten, so versetzen uns zu Beginn des zweiten Aufzugs die Pauken in fis und das »Nie sollst du mich befragen« des englischen Horns auf fis-moll ins Dämonenreich der Friesenfürstin, in dem freilich durch den vieldeutigen verminderten Septimenakkord (ähnlich wie bei Weber in der Wolfsschluchtmusik und in der verwandten Szene Lysiart-Eglantine) alle Umrisse schwanken. Man beachte die aus diesem fis-moll herauswachsenden D-dur-Fanfaren des Königsbanketts — man könnte hier von einer Ironie der Tonartenverwandtschaft reden (im Gegensatz zu der gewollten Fremdheit jenes cis-, fis- und g-moll-Schweigens des Geisterschiffs im »Holländer« zwischen den C-dur-Tänzen der »diesseitigen« Matrosen). Wie sehr Ortruds fis-moll auch nach ges-moll »schmeckt«, zeigt ihre Stelle »Klag ihn des Zaubers an« in b-moll, ebenso das ges-Tremolo des Friedrich »Entsetzlich, wie tönt aus deinem Munde«, seine f-moll-Insel bei »O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh« und die g-moll-Akkorde in beider Unisono-Gesang. Daß Elsas »Euch Lüften« in B-dur steht, bedeutet eine Auflichtung ihrer As-dur-Trübe um zwei Tonartenschritte, zugleich eine Einfühlung in den Gedankenbereich »Schützer von Brabant«. Ortruds a-moll-Rufe »Elsa« bedeuten nicht nur den halben Weg von ihrem ges-moll nach Elsas B-dur, sondern zugleich einen schlauen Appell an den »träumerischen Mut« der »eitlen Magd«. Das Fis-dur von

»Entweihte Götter« mit dem fis-moll auf »Wodan!« und »Freia!« enthüllt die wahre Grundlage von Ortruds Natur, die heuchelnd jedesmal in Elsas Mitleidstonarten G-dur, C-dur, G-dur einbiegt (sozusagen eine »nicht ganz erklommene« Lohengrin-Region!), um dann aber in ihrer Warnung wieder beim eigenen fis-moll zu landen. Die Morgenszene steht in der »gesteigerten Königstonart« D-dur, die sich bei vollem Tageslicht zu C-dur ernüchtert; der »Schützer von Brabant« wird in Lohengrins A-dur gefeiert, der dem König Heerfolge in dem zwischen ihnen beiden liegenden D-dur leisten will. Friedrich und die aufsässigen Edeln verhandeln in der Mediante davon, in Ortruds fis-moll. Elsa und ihre Frauen ziehen in Es-dur zum Münster — diese Tonart verrät wie ein Stimmungspegel, daß sie sich bereits rückläufig zwischen dem erhöhten B-dur von »Euch Lüften« und dem As-dur ihrer eigentlichen Erdenschwere befindet. Ortruds Zank enthüllt mit b-moll, as-moll, c-moll, g-moll, es-moll die Dämonenwelt, der sie entstammt, ihr steigender Tonartenzirkel hier läßt die wachsende Sicherheit ihres Auftretens ablesen. Mehr als bloßer Zufall scheint es, daß Elsas Gegenreden bei Begriffen wie »Wechsel«, »Heucheln« mit Doppelbeen versehen sind, die im Gebiet der »enharmonischen Verwechslung« liegen — ähnliche romantische Symbole, wie wenn in Zelters »Teilung der Erde« oder bei Schubert diese Umschalt-Schreibung als Wahrzeichen von Staunen und Wandelung benutzt werden. Die Szene klärt sich in der raschen Modulation von es-moll nach C-dur, als der König auftritt. Lohengrins e-moll bei »Du fürchterliches Weib« steht als »seine Molldominante« bedeutsam nahe bei dem fis-moll der Friesin; Telramunds as-moll — a-moll — b-moll — h-moll — c-moll (wieder Steigerung wie vorher bei Ortrud!) — a-moll entsteigt der ges-moll — fis-moll-Region seines Weibes. Lohengrins Antwort dagegen spiegelt die Spaltung zwischen dem Gralsbezirk und Elsas Reich: A-dur — Es-dur. Der König, wohl leise bedrückt, aber treu und sicher im Kern, antwortet in F-dur. In der Moll-Subdominante dazu, b-moll, machen sich Ortrud und Friedrich an Elsa heran (»Laß dir ein Mittel heißen«). Und nun, gewissermaßen die Hauptprobe auf Wagners Baugesetz in diesem Werk: Lohengrin »mit fürchterlicher Stimme« senkt sich bis nach des-moll (mit acht Been!) »Elsa, mit wem verkehrst du da? Zurück von ihr, Verfluchte.« Man sieht Lohengrins Lichtgestalt in ihrer größten Sonnenferne — ganz nahe bei Ortruds ges-moll; nur noch um *einen* Quintenschritt entfernt, vollbringt er eine seelische Höllenfahrt zu seiner Feindin. Rasche Rückversammlung trägt ihn in romantisch-chromatischer Steigerung nach d-moll (»In deiner Hand, in deiner Treu«) als zu seiner Mollunterdominante. Und Elsa reißt sich über e-moll nach C-dur empor (»Hoch über allen Zweifels Macht soll meine Liebe stehn«) — also gut bis zur Mitte zwischen ihrem As-dur und Lohengrins A-dur —, und in diesem C-dur (dem »taghellen« Bereich auch der »Meistersinger«) geht mit der »realen Trauung« der Aufzug zu Ende.

Das G-dur der Einleitung zum dritten Akt liegt zwischen diesem C-dur der Hochzeit und dem D-dur des Königsbanketts, es schildert das prunkvolle Hochzeitsmahl; daß Elsas Kemenate zum Brautgemach wird, bestimmt das B-dur für das Brautgeleit: es steht zwischen Elsas As-dur-Atmosphäre und dem C-dur der Trauung. Eine berühmte »psychologische Modulation« ist ja dann die plötzliche Wendung von B-dur nach E-dur, als das Hochzeitsgeleit das Brautpaar verlassen hat; die Regisseure sollten das übliche Zuziehen des Vorhangs genau auf den Wechseldominantakkord der neuen Tonart (fis, e, ais, d) legen. Das E-dur ist ohnehin »Hochzeitstonart« der Romantik, und hier überdies »gesteigerte Lohengrin-Welt«. Elsas »Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen« ist doppeldeutig: nach dem Modulationsgang ist es ein Cis-dur — nach der Schreibung ein Des-dur, das mit ihrem eigentlichen As-dur auch textlich als Rückschau eng zusammenhängt. Ebenfalls ihr F-dur (»Wie süß mein Name«) blickt in ihre Been-Welt hinüber; Lohengrins »Atmest du nicht«, das zu C-dur so weit nach As-dur und D-dur ausgreift, ist nur ein Versuch, sie aus ihrem Vorstellungskreis emporzuziehen — sie mündet gleich wieder nach F-dur (»Ach, könnt' ich deiner wert erscheinen«); Lohengrins drohendes f-moll (»Höchstes Vertrau'n«) möchte ihr die Gefährlichkeit ihres seelischen Tiefstandes verdeutlichen — er reißt sie nach A-dur; sie gleitet nach e-moll zurück (»Hilf Gott, was muß ich hören«). Das »Nie sollst du mich befragen« zeigt a-moll als die Schattentonart des Lohengrinreichs, der tragische Drehpunkt steht wieder in e-moll, die Szene endet in a-moll. Vielsagend ist Wagners Schreibweise bei »Sie vor den König zu geleiten, schmückt Elsa, meine süße Frau«: Lohengrin verstellt sich vor den Kammerfrauen zu A-dur — E-dur — aber diese Haltung wird nur durch einzelne Versetzungszeichen vorgetäuscht, während die a-moll-Vorzeichnung seiner tiefen Trauer beibehalten bleibt.

In der Schlußszene am Scheldeufer wird des Königs C-dur durch die Gegensatztonarten der einzelnen Heerbanne (Es-, D-, F-, E-Trompeten) vorbereitet. Daß Heinrich der Vogler in F-dur anhebt, läßt trübere Stimmung ahnen. Elsa tritt wie ganz zuerst in As-moll auf, der König begrüßt sie in ihrem As-dur, Lohengrin wird in A-dur angerufen, der Chor ahnt noch nichts von der inneren Zerstörung. Des Schwanenritters Antwort schwankt zwischen Elsas As-dur und dem eignen A-dur, um in den Trugschluß F-dur zu münden (»Alle drücken die höchste Betroffenheit aus«). Seine Anklage gegen den toten Telramund in des-moll zeigt ihn noch einmal in die Nähe von Ortruds Dämonie niedergestiegen; die Klage gegen Elsa mildert sich zu Des-dur. Die enharmonische Verwechslung seines as-moll (»daß nie sie woll' erfragen, wer ich bin«) zu gis-moll, um in h-moll zu landen (»treulosem Rat gab sie ihr Herz dahin«) erweist Elsa unter Ortruds Einfluß. Der nächste Übertritt im Tonartenkreis zeigt wieder den Großterzenzirkel: es-moll $\frac{6}{4}$ geht zu H-dur hinüber, und Des-dur schreitet auf A-dur zu, in dem die Lohengrinerzählung

verläuft, gleichzeitig den Ring zum Vorspiel schließend. Lohengrins b-moll ist Vertiefung von Elsas as-moll in ihre letzte Verzweiflung hinein; die Szene sinkt sogar nach Eses-Dur (zehn Been!), um dann nach cis-moll umzuschalten, das die Mediante von Lohengrins A-dur darstellt. Der Zeiger der Tonarten weist lebhafteste Anschläge auf: der König D-dur, Lohengrin', »Ich darf dich nicht geleiten« es-moll, seine Weissagung H-dur, D-dur, F-dur — mit Sichtbarwerden des Schwans a-moll (Elsas »Entsetzlich, ha, der Schwan«), das Lohengrins Anrede — in Bogenbeziehung auf sein erstes Schwanenlied — nach A-dur auflichtet. Über d-moll gelangt es zu der Gottfried-Tonart G-dur, das zwischen den beiden Königstonarten auf einen wackern künftigen Reichsfürsten deutet; Lohengrins c-moll »Leb wohl« ist ein letztes, trauervolles Neigen zu Elsas As-dur. Ortrud zeigt noch einmal ihre Seherinnentonart fis-moll — Lohengrins stummes Fis-dur-Gebet führt in die End- und Grundtonart des Dramas, A-dur, zurück; Elsa stirbt im Bereich von Lohengrins Mollunterdominante — also doch in seinem Seelenbezirk.

Man sieht: die Tonarten-Verteilung ist eines der wichtigsten Gestaltungsgesetze der Lohengrinpartitur, wenn nicht sogar das allerwichtigste, da das Leitmotivprinzip noch nicht voll durchgeführt ist, sondern sich noch in der Hauptsache auf einige — allerdings hochbedeutsame — Erinnerungsthemen beschränkt. Die »absolute Tonartencharakteristik« tritt nur selten in ihre Rechte ein, indem z. B. »Hochzeitsnacht« E-dur, des Königs taghelle Weisheit C-dur erhält. Weit stärker treten »Personaltonarten« hervor, wie sie nachmals im »Ring« an Wotan, Siegfried, Alberich und Hagen in jener von Lorenz entdeckten Gesetzmäßigkeit gegenseitiger Beziehungen klar werden. Vor allem aber setzt sich im Verlauf des Dramas die Handhabung der »relativen Tonartencharakteristik« durch, für die ich gelegentlich schon Beispiele bei Bach und Händel aufgewiesen habe[1]) — geometrischer »Ort« dieser Abläufe ist die doppelte Spirale des Quinten- und des Großterzenzirkels. Die genauere Betrachtung hat gelehrt, daß Wagner die von Spohr bestaunten Textmassen des Lohengrin gerade dadurch musikalisch und dichterisch-seelendenkend auf das Erstaunlichste gebändigt hat.

ÜBER DIE GRUNDLINIEN DER FILMWISSENSCHAFT

VON

LEONHARD FÜRST-WIEN

Einem Unterfangen gegenüber, das systematisch die Fehler und Fortschritte einer noch sehr wenig verwurzelten Möglichkeit der Darstellung untersuchen will, wird mancher sehr skeptisch sein; und nicht nur der Titel wird

[1]) »Gleichgewichtserscheinungen in der Musik«, Kap. 2: »Relative Tonarten-Charakteristik« im Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Jg. 4 (Bärenreiterverlag, Kassel 1932), S. 17ff.

ihm anmaßend erscheinen. Nicht nur derjenige, dem viele der Produkte der Filmindustrie in grausiger Erinnerung noch lebendig sind, wird mitleidig lächelnd die Achseln zucken über eine Bemühung, die mit objektiven Arbeitsmethoden neue Wege im Filmschaffen weisen und verschüttete alte Pfade wieder freilegen will. Allein, *der* Beobachter, der als Film nur die sich ungebärdig benehmenden Erzeugnisse der Filmfabriken sieht, tut dem *Film als Ausdrucksform*, wie er in unserer Vorstellung existiert, unrecht; denn er wird in einem anderen Fall den Wert oder Unwert der Musik auch nicht gerade am Programm der Stimmungskapelle gemessen sehen wollen. Darum möge er, den gewisse Verbandsorgane vielleicht als »zeitfremd« katalogisieren würden, es nicht als eine Entwürdigung des Begriffes »Wissenschaft« auffassen, wenn dem *Film* ein ernster Maßstab zugesprochen werden soll. Daß es — andererseits — Stimmen aus dem eigenen Lager entgegen, gewagt wird, die begonnenen Bemühungen um eine *Filmwissenschaft* fortzusetzen, hat seine guten Gründe.

Seit dem Erscheinen der Presseberichte über eines der von mir auf dem III. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg (2.—7. Oktober 1933) gehaltenen Referate — es handelt sich um den »Versuch eines Systems der Filmwissenschaft« — mehren sich erfreulicherweise die Forderungen nach einer wissenschaftlichen Durchdringung der Probleme des Tonfilms. Wenn die Vorschläge von *Gerd Eckert* (Von der Notwendigkeit einer Filmwissenschaft. — Filmkurier, Nr. 252) und von *Hermann Meyer* (Die wissenschaftliche Filmkunde. — Filmkurier, Nr. 259) an der beabsichtigten Wirkung einbüßen, so deshalb, weil beide Verfasser die Begriffe Filmwissenschaft und Filmkunde verwechseln. Demgegenüber bleibt die Absicht von Diplomvolkswirt *Heinz Mohrmann* (Filmwissenschaft, Irrtümer und Tatsachen. — Lichtbildbühne, Nr. 265) noch allzusehr im Oberflächlichen einer Filmkunde stecken, die aus der rein äußerlichen Einstellung resultiert, daß der Film eine notleidende Industrie sei. Um dafür Verständnis zu gewinnen, meint Mohrmann, müsse es eine Filmkunde geben, ähnlich der Zeitungskunde an einigen unserer Hochschulen. Nun liegt mir vollständig ferne, die Ergebnisse einer Filmkunde, wie sie aus manchen Seminaren für Zeitungskunde hervorgingen, und wie sie sich auch in den Ausführungen Mohrmanns spiegeln, als nutzlos zu verwerfen. Aber, *Filmkunde* ist immer nur ein Zweig der angestrebten Film*wissenschaft*. Und hier wäre nun auch gleich der Trennungsstrich zu ziehen: die Filmkunde (im heute gebräuchlichen Sinn) kann, nein — *muß* u. a. die Ergebnisse der Filmwissenschaft einem, dem Film selbst und den Zeitbedürfnissen entsprechenden Zweck dienstbar machen; doch nur, wenn sie sich der Film*wissenschaft* einordnet, und nicht selbständig, von rein volkswirtschaftlichen Tendenzen geleitet, diese Funktion behauptet. Die Behandlung der Frage: Filmwissenschaft — Filmkunde dreht sich also wieder einmal um die uralte Problematik vom *Wesen* und von der *Erscheinungsform*

der Dinge. Das hieße, auf den Gegenstand unserer Untersuchung angewandt: die gegenwärtige Filmkunde und das, was heute allgemein unter Filmwissenschaft verstanden wird, bezieht sich ausschließlich auf den Film als die Erscheinungsform eines Darstellungsmittels und ihre Auswirkungen, während die von uns angestrebte Filmwissenschaft sich auf der Erkenntnis seines Wesens aufbaut.

Wenn Mohrmann heute die Notwendigkeit einer Filmwissenschaft abhängig macht von dem Beweis »inwiefern der Film das Objekt einer neuen Disziplin sein kann«, so ist er von einer gewissen Geringschätzung bzw. Unkenntnis der bisherigen Arbeiten nicht ganz freizusprechen. Denn in dieser neuen Richtung liegen bereits die außerordentlich anregenden Werke von *Béla Balázs* (»Der sichtbare Mensch«, »Der Geist des Films«, 1930) und *Rudolf Arnheim* (»Film als Kunst«, 1932). Wenn in diesen Darstellungen manchmal sehr stark die Ansicht vertreten wurde, daß allein der *stumme Film* die Gesetze in sich trage, die das absolute optische Kunstwerk formen würden, so habe ich in einigen Abhandlungen[1]) versucht, auf die psychologischen Grundlagen der »Urkunst« zurückgehend, alte Erkenntnisse und Arbeitsmethoden anwendend, den *Tonfilm* als die filmische Ausdrucksform zu fixieren. Nicht um den Tonfilm in der heutigen Gestalt handelt es sich, sondern vielmehr um die Gestaltungsprinzipien des Filmkunstwerkes, die sich aus den Gesetzmäßigkeiten der optisch-motorischen und der akustisch-emotionellen Komponente in ihren Beziehungen zu den elementaren psychologischen Vorgängen der Wahrnehmung ergeben.

Erfahrungsgemäß nehmen diese Untersuchungen im Laufe der Zeit einen Umfang an, der die Beherrschung des Stoffgebietes dem einzelnen zu entreißen droht. Und die Situation des Films liegt doch so, daß in allen Ländern mit Filmindustrie die Einsicht an Raum gewinnt, es müsse etwas getan werden, um das Interesse des Publikums wachzuhalten. Wie die Filmfabrikanten die Verbreitung des Tonfilms forcierten, als es abendfüllende Bühnen-Revuen nicht mehr vermochten von dem bodenlosen Niveau der Filmkonfektionsware abzulenken, so steht uns heute in einem ähnlichen Stadium der plastische Film, der Farbfilm zur Vervollkommnung des Naturabklatsches, und auf anderer Ebene der Film im Rahmen der »synthetischen Bühne« bevor. Alles das wird über uns kommen und wird als Ausdrucksmittel genau so mißverstanden werden wie der Tonfilm. Wir wollen nicht die Anlehnung an die Ausdrucksform des Theaters, der Oper, wir wollen endlich den Film, das Filmkunstwerk. Alle Debatten über den Film als Kulturfaktor, als Mittel ethischer

---

[1]) »Filmgestaltung aus der Musik«, Melos 12,1, 1933 (geschrieben 1931). — »Prinzipien musikalischer Gestaltung im Tonfilm«. Referat, gehalten auf dem Internationalen Musikkongreß in Florenz 1933. — »Psychologische Funktionen der Musik im Tonfilm«. — Revue Musicale, Paris. — »Über die Grundlagen optisch-akustischer Gestaltung im Film«. Lichtbühne Nr. 127, 1933. — »Das Formproblem im Film« und »Die abstrakten Tonfilme von Oskar Fischinger« (beide Referate wurden auf dem III. Kongreß für Farbe—Ton-Forschung in Hamburg gehalten).

und weltanschaulicher Erziehung sind müßig, wenn nicht endlich die Ausdrucksform und deren Gestaltungsmittel bewußt werden; sie sind Dynamit, was damit gesprengt wird, das erst entscheidet der ethische oder weltanschauliche Gedanke. Betrachtet man in dieser Einstellung die uns heute vorgeführten Tonfilme, so gewinnt man die betrübliche Erkenntnis, daß kein optisches und akustisches Ausdrucksmittel bewußt angewendet wird, sondern daß es — und zwar falsch verstanden — sein Vorkommen stets nur einem Zufall verdankt. Viele Regisseure haben mir eingewendet, daß doch jede künstlerische Tätigkeit mehr oder weniger von den Zufälligkeiten des Einfalls abhängig sei. Das ist bis zu dem Grad richtig, wo es darauf ankommt, den »Einfall« *sinnfällig* zu machen. Und in dieser nichtaufgelösten Gleichung liegt das Grundübel der Filmkunst, der Filmindustrie, des Films schlechthin. Unter den Musikern kennt wohl jeder *den* Theorieschüler, der kaum, daß er eine gegebene Melodie zu harmonisieren gelernt hat, nun anfangen möchte, fünfaktige Musikdramen zu schreiben. Jede Kenntnis der höheren Satzkunst — von der Fugenkomposition ganz zu schweigen — wird er ablehnen als Vergewaltigung seiner künstlerischen Persönlichkeit mit »trockener Mathematik«. Auf den Film angewendet, möchte jeder, der vom Theater oder von einer anderen Kunstform herkommt, einen Film drehen, und so kommt es, daß unsere heutigen Filme alle Elemente einer Form aufweisen, die anderen Kunstgattungen entstammen und nicht auf den Film passen.

Es ist nun die Aufgabe der *Filmwissenschaft*, ihrer Disziplinen und Hilfswissenschaften, die Gestaltungsmittel und das Material der Filmkunst mit den Arbeitsmethoden der Geistes- und Naturwissenschaften zu erforschen. Das ist aus vielen Gründen nötig; vorerst einmal, um *den* Menschen, die als Künstler die neuen Werke schaffen sollen und denen es unmöglich war, den Weg durch die Industrie zu gehen, das Handwerkszeug herzurichten, mit dem sie zu arbeiten haben. Das große Gebäude der Filmwissenschaft kann hier nur mit ganz großen Strichen umrissen werden; aber es wird darüber hinaus vielleicht ersichtlich werden, daß jede einzelne Disziplin wieder aus vielen kleineren Fragen resultiert, die auf die verschiedensten Zweige der Wissenschaft führen. Wenn es später einmal sich ergeben sollte, daß an unseren großen Universitäten eine Filmwissenschaft zwischen Musikwissenschaft und Psychologie gestellt werden könnte, dann werden sich zeitig genug und deutlich genug die Grenzgebiete der Forschung ergeben.

Die Filmwissenschaft[1]) sehe ich als einen Komplex, bestehend aus der eigentlichen *Forschung*, der *Fachlehre* und der *Filmkunde*, wobei die Interessen dieser drei Hauptgebiete in der Arbeit der *Studios* zusammenfließen und von dort her auch die Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis deutlich werden.

[1]) Vgl. d. Verf. »Um die Theorie des Tonfilms«. Deutsche Filmzeitung, Nr. 4, 1933. — »Musikkritik und Tonfilm«. Melos 12,3. — »Versuch eines Systems der Filmwissenschaft«. Referat, gehalten auf dem III. Kongreß für Farbe—Ton-Forschung in Hamburg 1933.

FILMWISSENSCHAFT

A. Film-Forschung

I. Psychologie:

1. Experimentalpsychologie (Tonpsychologie, Gestaltpsychologie)
2. Theoretische Psychologie.

II. Ästhetik:

1. Musikwissenschaft (Musikästhetik, Musiktheorie)
2. Literaturgeschichte (Stilkunde: Epik-Dramatik).

III. Physik und Chemie:

1. Experimentalphysik (Optik, Projektion; Akustik: Tonerzeugung, Raum-Akustik)
2. Technische Physik (Elektroakustik)
3. Chemie (Photochemie).

B. Film-Fachlehre

I. Optische Aufnahme und Wiedergabe:
Kameratechnik, Filmherstellung, Entwicklung, Kopiertechnik, Tricktechnik, Bildschnitt, Vorführung.

II. Akustische Aufnahme und Wiedergabe:
Mikrophon-Technik, Beziehung der Tonquelle zum M. M.-Instrumentierung, Tonschnitt.

III. Film-Dramaturgie, Filmkomposition, Drehbuch, Regie.

C. Filmkunde

I. Als Hilfswissenschaft:
Philosophie
Filmgeschichte, Film-Ästhetik, Filmkritik
Erziehung des Publikums zum Verständnis des neuen Ausdrucksmittels (Schulen).

II. Als selbständige Disziplin:
Organisation, Wirtschaft, Recht
Presse
Propaganda.

A-B-C. Studios

Erst dann, wenn der Film in seinen Elementen fundiert ist, wird es möglich, ihn aus den Plattheiten und Geschmacklosigkeiten industriegebundenen Geistesphlegmas herauszuheben, dann erst ist es möglich, ihn zur Ausdruckskunst einer bestimmten Epoche — unserer Zeit — zu edeln.

HECTOR BERLIOZ UND DIE GERMANISCHE SEELE

Zum 130. Geburtstage des Romantikers am 11. Dezember (1803—1933).

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Die Zwiespältigkeit, die durch das gesamte Schaffen dieses riesenhaften Phantasten geht, bestimmte auch sein Leben vom unglücklichen Elternhause bis in die grauenhafte Einsamkeit des in langem Todeskampfe dahinsiechenden Sechzigjährigen. Höchstes Streben in seiner abgöttisch geliebten Kunst folgte ebenso unvermittelt tiefster Niedergeschlagenheit, wie übermenschlische Großherzigkeit kleinlichsten Eitelkeiten und jämmerlichen Regungen des Neides in dieser seltsam zusammengefügten Seele. Heroischer Trotz gegen eine ganze verständnislose Welt konnte ohne ersichtliche Ursachen plötzlich in klägliche Ränkespinnerei umfallen, mächtige Haltung in pfiffige Zweckdienerei, hohe Kunstpriesterschaft in völlig haltlose Selbstaufgabe des Menschen und Künstlers. Nur wer diese unglückliche Erbanlage, die freilich durch den Weltschmerz der Romantiker genährt wurde, bis auf ihre Wurzeln zurückverfolgt, wird dieser einzigartigen Erscheinung gerecht werden, ohne sie zu verdammen, wird sie lieben, ohne ihr zu verfallen, wird vor ihrer Größe erschauern, ohne in den Fallen seiner Geschmacklosigkeiten sich wundzutreten. Seine hohen Geistesgaben lagen in sehr wechselvollem Kampfe mit hysterischen Rückschlägen, ein starkes Wollen mischte sich seltsam mit kleinen gallischen Eitelkeiten, die so gar nicht seinem tiefinnersten Wesen zu entsprechen schienen. Gleichermaßen schwankte er zeitlebens zwischen den Völkern: was ihm seine Franzosen so hartnäckig, boshaft und unbarmherzig versagten, Ruhm, Gefolgschaft, Anerkennung, das fand er in unerwartetem Maße in Deutschland, wohl auch in England. So vergalt ihm die Heimat eines Gluck, Goethe, Schiller und Beethoven die junge, heiße Liebe, die Berlioz erstaunlich früh auf den ersten Blick und Ton diesen deutschen Geisteshelden entgegengebracht hatte. Aber all dies hinderte ihn nicht, immer wieder der verführerischen Pariser Welt, dieser lockenden Lutetia, rettungslos zu verfallen, ein beklagenswerter Spielball gegensätzlichster Geisteshaltungen und Stimmungen.

Die Ergründung solcher seltsamen Anlagen kann nur durch Erforschung seiner Abstammung und seines Blutes geschehen. Das Problem Berlioz, des Künstlers wie des Menschen, ist in außerordentlichem Sinne rassenkundlich zu klären, so steinig auch der Weg noch vorerst auf diesem kaum betretenen Gebiete sein mag.

Väterlicherseits bekam Berlioz sehr günstige Anlagen mit. Das kräftige und fruchtbare Geschlecht der Berlioz, betriebsame Müller in einem Tale

der Dauphiné, läßt sich bis etwa 1600 zurückverfolgen. Erst der Großvater und der Vater des Tondichters konnten als Jurist und Mediziner die soziale Leiter hinanklimmen. Seine Großmutter, blond, blauäugig, Schmalgesicht nach noch vorhandenen Porträts, bezeugte durch viele Kinder ebenfalls eine gute Rasse. Die Mutter dagegen brachte, wie es bei Geldheiraten meist ist, nicht gar viel Behagen ins elterliche Haus. Auch sie war groß gewachsen, blond, lebenslustig, zugleich aber auch übertrieben fromm und allen Meinungen ihrer Geistlichen bedingungslos ergeben. Dies Land, in dem 300 Jahre zuvor Michel Servet seine neue Lehre predigen konnte, bis ihn Calvin in Genf verbrennen ließ, war schon lange wieder in den Schoß der katholischen Kirche zurückgekehrt. Noch früher war diese Gegend die Heimat der Waldenser, der urchristlichen Sozialisten des 13. Jahrhunderts, gewesen, die in so unerbittlichen Gegensatz zu den französischen Königen geraten sollten. Prüfen wir nun auch die völkische Zugehörigkeit dieser Gegend, so machen wir die überraschende und aufschlußreiche Feststellung, daß ihre Bewohner keineswegs zur französischen Mischrasse gehörten, sondern als Nachkommen der alten Burgunder sich stolz ebenso nannten. Als Niederburgund bildete die spätere Dauphiné das Herzstück des dem Heiligen Römischen Reiche deutscher Nation eingegliederten Königreiches Arelat. Vordem war es wohl einige Zeit zum Frankenreiche geschlagen worden. Es dauernd zu annektieren gelang aber den französischen Königen erst 1349. Nun geht uns auch ein Licht auf, wie wir uns die hohe Gestalt, die graublauen Augen und das rötlichblonde Haar des jungen Hector Berlioz erklären können, unbeschadet der später etwas sich abändernden Haarfarbe des Tondichters. Wir gewinnen so eine Deutung so mancher ausgesprochen germanischen Züge des Menschen wie des Künstlers, die selbst wieder begreiflich machen, weshalb seine Musik so viel schneller und inniger in Deutschland, als in seiner französischen Heimat Wurzel schlagen konnte.

Doch wir begnügen uns nicht mit diesen Erwägungen, wollen vielmehr Genaueres über die Familie Berlioz hören. Hier hilft uns die Eigennamenforschung weiter. Französische Sprachforscher, die kaum wohl in den Verdacht kommen können, hier den Wunsch den Vater des Gedankens werden zu lassen, stellten fest, daß die Endung -ioz, die in der Dauphiné und in Savoyen sehr häufig ist, aber dort nicht ausgesprochen, sondern im Volksmunde verschluckt wird, germanischen Ursprungs sei. Diese Feststellung ist nun freilich gar nicht nach dem Geschmacke des französischen Biographen Berlioz', Adolphe Boschot: er macht gleich zwei Fragezeichen dahinter und nennt diese Auffassung recht abenteuerlich, ohne im geringsten an Gegenbeweise zu denken. Er meint nur leichthin: ob sie nun, diese Berlioz, germanischen oder savoyardischen Ursprungs seien (in Wirklichkeit kann sich dies durchaus decken!), sie seien doch immerhin im Laufe der Jahrhunderte vollendete »dauphinois« geworden. Dies ist aber kein Rassebegriff, und wenige Jahr-

hunderte können Erbanlagen noch keineswegs auslöschen. Daß freilich Mischungen stattfanden in solchen Zeiträumen, zumal diese Gegend mit allen Mitteln französiert und katholisiert worden war (in den benachbarten Cevennen hatten dies die Dragoner Villars' besorgt!), ist auch im Charakter wie in der Musik Berlioz' zu erspüren. Seine Tragödie, eine der erschütterndsten der ganzen Musikgeschichte, bestand ja darin, zwischen zwei Völker geraten zu sein, die unversöhnlichen Kämpfe germanischen und französischen Mischblutes in sich selbst zum Austrag bringen zu müssen und daran zu zerschellen. So wird uns sein Schicksal zu einem Spiegelbilde der Kämpfe deutscher und französischer Kultur und Gesittung der Jahrtausende, in einer Persönlichkeit zusammengefaßt, der die universelle Sprache der Musik in seltenster Eigenart gegeben war. Dies alles bedingt die Einmaligkeit dieser phantastischen und im Innersten tragischen Künstlererscheinung. In diesem Lichte begreifen wir seine Lebensschicksale durchaus neu und zusammenhängend. In ihm brach der durch viele Generationen verschüttete Quell germanischer Musikliebe, germanischen Ernstes und hohen Wollens wieder mit explosiver Gewalt an die Oberfläche durch, trotz aller hochgradig hysterischen Abwehrmaßnahmen der bigotten Mutter, die auch den bisweilen verständnisvolleren Vater bestimmte, mit allen Zuchtmitteln den jungen Medizinstudenten in Paris von der Musik als Beruf zurückzuschrecken. Als dies alles nichts half, schleuderte ihm die Mutter den gräßlichsten der Flüche nach. Paris wurde nun seine zweite Heimat, das leichtlebige Babel, das der feinbesaitete Künstler mit der ganzen Glut seiner romantisch schwärmenden Phantasie in allen seinen Fasern erlebte. Paris wurde das Schicksal seines Lebens. Er kam nie mehr von diesem tausendköpfigen Ungeheuer los, so oft es ihn auch tödlich traf mit allen Spitzen des Unverstandes, giftigen Hohnes und unüberbrückbarer Feindschaft. Noch nie war aber auch in Paris solch ein Tiefstand in der Musikpflege erreicht worden, als gerade um die Mitte dieses Jahrhunderts. Dies konnte auch nicht ausbleiben, nachdem die Revolution und dann die ungeheuren Aderlasse der Kriege Napoleons bestes germanisches Blut fast restlos in Frankreich aufgezehrt hatten, soweit dies nicht bereits durch die Religionskriege geschehen war. Noch hatten sich einige flämische (Grétry u. a.), normannische (Auber) oder elsässische (R. Kreutzer) Musiker hinübergerettet in das »goldene Zeitalter« der Gleichmacherei, noch konnte Lesueur dem jungen Berlioz bedeutsame Anregungen zur Programmusik mitgeben, Méhul die Fackel Glucks weitertragen. Aber schon die 1830er Jahre wurden immer stiller und ließen italienische Musik (Rossini, Bellini, Donizetti) hinein, die sich mit der eines Halévy oder Adam dort in die Herrschaft teilte, wo früher Rameau und Gluck das Szepter geführt hatten. Mit der Inbrunst, die einem gallischen Menschen völlig ferngelegen hätte, ergab sich der junge Berlioz der hohen Kunst Glucks. Im Grand-opéra fiel der enthusiastische Jüngling in der rötlichen Künstlermähne fremdartig auf, der seine Freunde

mit tyrannischer Strenge zum Besuch der Gluckschen Opern anhielt, während denen alles mäuschenstill lauschen mußte: Hector duldete beim Publikum während der Musik keine Privatunterhaltungen! Nicht minder bezeichnend ist seine gewaltig bei erster Begegnung mit Goethe und Shakespeare aufflammende Liebe und Begeisterung, in die er sogar die Opheliadarstellerin Henriette Smithson einschloß. In Weimar galt sein erster Gang dem Hause Schillers, dem wohl noch nie nächtlicherweile solch kniend-feurige Huldigung von einem Ausländer zuteil wurde im Gestammel entfesselter Monologe. Auch das seltene Verständnis der Musik Beethovens und Wagners ergänzt das Bild, das wir uns von dem germanischen Kern im Wesen Berlioz' zu machen vermögen.

Habeneck, von Abstammung ein Deutscher, vermittelte den Parisern Beethovens Werke in einer Wiedergabe, deren Vollendung kaum in Deutschland selbst übertroffen werden konnte, wie uns Richard Wagner bezeugt. Kein Wunder, daß der so empfängliche Hector ganz in dem neuen Erlebnis untertauchte und bereits 1830 in seiner »Symphonie Phantastique«, kaum drei Jahre nach Beethovens Tode, die Erbschaft des einsamen Titanen weiterführen zu wollen schien. Nur hinderte ihn seine zwiespältige Erbanlage, sich wie Beethoven zur Klärung und Versöhnung mit dem All und der Menschheit durchzuringen, zum »Lied der Freude«. War es ihm auch versagt, die Tiefe Beethovens zu erreichen, so wandte sich Berlioz um so erfolgreicher der Ausgestaltung der Orchestersprache zu. Hierbei scheint sein gallisches Erbteil, der Sinn für »Aufmachung«, für aufreizende Farben, pikante Zusammenstellungen, für wirkungsvollen Faltenwurf, wesentlich am Werk gewesen zu sein. Empfinden wir die Farbe und Art der Orchestersprache Glucks als ausgesprochen nordisch, zurückhaltend, sparsam in den Mitteln trotz der Bedeutsamkeit des zum Ausdruck Drängenden, so schiebt sich hier bei seinem Schüler und Bewunderer Berlioz etwas Neues vor: gallische Sinnesfreude, Klangzauber, Farbenfreudigkeit. Und doch liegen bei diesem seltsamen Menschen die Gegensätze hart nebeneinander. Durch die Kraft und Gegenständlichkeit seines Musikempfindens kommt er zur »idée fixe«, die aber erst durch Richard Wagner zum »Leitmotiv« weitergebildet werden konnte. Aber auch für die Poesie des »Freischütz« unseres Weber setzt er sich mit all der Liebe ein, deren dies Herz fähig ist. Er war richtunggebend beteiligt an den Freischützaufführungen von 1841, die den damals in Paris darbenden Richard Wagner zu seiner deutschen Heimat zurückführten. Wenn sich diese beiden Großen nur wie Schiffe in der Nacht begegnen konnten, voll gegenseitigen Verstehens, aber ohne sich zu längerer Wegkameradschaft finden zu können, so lag das in dem Verschiedenartigen bei allem Gemeinsamen im Wesen beider begründet, genährt bei Berlioz durch seine zweite Frau, Marie Rezio, und durch seine Muse bei der Arbeit an den »Trojanern«, Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein. Unedel, ganz und gar nicht germanisch aber war dann sein

Verhalten gegenüber seinem Freunde und Wohltäter Franz Liszt und sein Schaffen, für das er gar kein Verständnis zeigen konnte. Doch er war auch damals schon ein mit sich und seinem Volke gänzlich zerfallener kranker Mensch, gescheitert an dem Irrlicht-Leuchtturm, dem glänzenden, gleißenden Paris.

Vierzig Jahre lang hatte er um die Gunst der Lutetia gekämpft, bis er ihr wahres Gesicht erkannt hatte. Berlioz ist eigentlich der deutsche Musiker, der nach Richard Wagners Novelle in Paris unterging. Sein eigenes Schicksal hat der junge Wagner hier dem Freunde im voraus gekündigt. Als beide sich in London 1855 wieder nähergekommen waren, meinte Berlioz: »Er ist herrlich an Eifer und Herzenswärme, und ich gestehe, daß selbst seine Heftigkeiten mich entzücken. Wagner hat für mich etwas merkwürdig Anziehendes, und wenn wir beide schroff sind, so fügen sich wenigstens unsere Schroffheiten ineinander.«

Wagner aber erkannte mit klarem Auge die Schwächen Berlioz': »Das Verfehlte des »Cellini« liegt in der Dichtung, und in der unnatürlichen Stellung, in welche der Musiker dadurch gedrängt wurde, daß er durch rein musikalische Intentionen einen Mangel ausfüllen sollte, den eben nur der Dichter ausfüllen kann. Diesem Cellini wird Berlioz nun und nimmermehr aufhelfen . . . Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dies Berlioz, und sein Unglück ist, daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurechtlegt, bald Shakespeare, bald Goethe sich nach seinem Belieben zurichtet. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm das ist, was der Mann dem Weibe ist.« Aber solchen Dichter hatte das damalige Frankreich nicht zu vergeben: dies steigerte noch die Tragödie Berlioz'!

Paris, von dem er doch nicht lassen konnte, erschien ihm bereits 1852 so: »Hier ist nichts mehr möglich. Jede Stelle ist besetzt; die Mittelmäßigkeiten fressen sich untereinander auf, und man sieht dem Kampf und dem Fraß dieser Hunde mit Zorn und Widerwillen zu. Das Urteil der Presse und des Publikums ist von einer beispiellosen Dummheit und Frivolität. Bei uns gilt nicht gerade das Häßliche, aber doch das Seichte für schön; man zieht zwar nicht das Schlechte dem Guten vor, wohl aber das Mittelmäßige; das Gefühl für das Wahre in der Kunst ist ebenso erloschen wie auf sittlichem Gebiet das Gefühl für das Richtige. Wir, die Künstler, sind lebendig tot.« Erst die Aufrüttelung durch den deutschen Sieg von 1870/71 sollte den Umschwung zum Besseren auch in der Musik bringen, leider für Berlioz zu spät: er starb bereits 1869, ein völlig Einsamer, Verbitterter. Doch seine Kunst hatte bereits in Deutschland dank der selbstlosen Werbearbeit Liszts unverlierbar Wurzeln geschlagen. Und wir grüßen in Hector Berlioz, selbst durch die Masken gallischer Beimischungen, den germanischen Stammesverwandten, den unermüdlichen Kämpfer um höchste Ideale.

MIT WELCHEM RECHT WIRD RUNDFUNKMUSIK ALS MINDERWERTIG BEZEICHNET?

VON

GERHARD TANNENBERG

Der Musiker bemängelt an der Musik, die aus einem Lautsprecher kommt, gewöhnlich, daß sie flach klinge. Und bewußt will er damit auch ein Werturteil aussprechen. Dieses Urteil geht nämlich aus von der Erfahrung, daß Musik, wie wir sie bisher zu hören gewohnt sind, anders klingt, nämlich räumlich. Dieses Erfahrungsurteil beruht wiederum auf der physikalischen und physiologischen Funktion des menschlichen Hörens überhaupt. Von dieser besonderen Eigenart des menschlichen Gehörs haben wir auszugehen und darauf muß auch in unserem Fall, um die immer wieder auftretenden Mißverständnisse auszuschließen, mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden.
In der Feststellung des »Flachklingens« liegt zugleich eine Kritik, die nämlich von der Musik einen anderen Klang erwartet und auch zu verlangen glaubt. Dieses Urteil hat aber nur bedingte Gültigkeit. Gewiß ist dieses Flachklingen anders, als wir es bisher von der Musik kannten. Es fehlt ein sehr entscheidendes Merkmal. Diese Musik ist nicht räumlich, oder wie wir auch sagen können: nicht plastisch. Überall, wo wir bisher Musik hörten, geschah es ohne Einschaltung eines Mittlers. Die Schallwellen trafen direkt unser Ohr, sie mußten weder durch eine Apparatur eingefangen, noch umgeformt und auch nicht auf einem künstlich technischen Wegeleiter verbreitet werden. Es handelt sich stets um einen unmittelbaren, rein sinnlichen Eindruck. Infolge der eigenartigen Konstruktion unseres Gehörs mußte dieser Eindruck plastisch bzw. räumlich sein.
Was haben wir physiologisch unter diesem Vermögen des Gehörs, das wir als räumliches oder plastisches Hören bezeichnen, zu verstehen? Es ist kurz gesagt die Fähigkeit, eine Schallquelle als den Erreger irgendeines Tones räumlich bestimmen, das heißt lokalisieren zu können. Darum hat man die Eigenschaft unseres Gehörs auch als das Lokalisationsvermögen bezeichnet. Wir verdanken dies einzig und allein unserem Hören mit zwei Ohren. Wir hören jeden Ton zweimal. Einmal stärker und näher und einmal schwächer und ferner. Dieser kleine Längenunterschied von Ohr zu Ohr, also nur die Breite des Kopfes, genügt uns als Maßstab der Verschiedenheit.
Wir hören dadurch auch jedes Orchester als eine Vielheit von Instrumenten und Längen. Auf zwei räumlich durch die Breite unseres Kopfes getrennte Aufnahmeorgane verteilt sich auf die gleiche Zeit eine sehr große Anzahl von akustischen Eindrücken. Physiologisch findet also dadurch eine Scheidung statt. Wir hören die linken Instrumente vornehmlich und zuerst mit

dem linken Ohr. Die Schallwelle hat dorthin den kürzeren Weg und erreicht die stärkere Reizung. Auf dem rechten Ohr erfolgt die Reizung später und schwächer. Dafür hören wir andererseits rechts wieder, was dort näher ertönt. Dennoch bekommt das Klangbild für uns einen geschlossenen Charakter, weil wir erlebnismäßig diese Vielheit ohne Schwierigkeit als Einheit auffassen können. Aber wir sind zweifellos vermöge dieser Fähigkeit des räumlichen Hörens jederzeit in der Lage, den geschlossenen Klangeindruck zu zerlegen und statt des Ganzen nur auf einzelne Töne bzw. Instrumente zu hören. Wir erfreuen uns dieser Tätigkeit, folgen dann aber nicht mehr dem Erlebnisgang des Künstlers, sondern werden zum Analytiker. Andererseits erfüllen wir ganz unbewußt die Aufgabe des Synthetikers, in dem wir immer aus einer Mehrheit von Eindrücken die Einheit bilden.

Das macht nun auch erklärlich, daß ein Solo im Lautsprecher niemals gegenüber einem Solo im Konzertsaal als »flachklingend« bezeichnet werden wird. Erst bei einem Nebeneinander von mehreren Instrumenten werden ja die Tonquellen räumlich aufgeteilt und infolgedessen räumlich erkennbar. Jeder Musiker muß das zugeben, daß ein musikalisches Solo ihm in einem guten Lautsprecher durchaus nicht anders klingt, als im Konzertsaal.

Um hier nochmals alle Mißverständnisse auszuscheiden: räumliches Hören soll nicht heißen, daß wir einen mitschwingenden Raum, Schallreflexe und dergleichen erleben. Sondern räumliches Hören besagt nichts weiter, als dieses Trennungs- und Lokalisierungsvermögen. Den Raum als Atmosphäre vermag der Rundfunk bedingt natürlich ebenfalls zu vermitteln. Musik in der Kirche klingt anders als im Konzertraum oder im Funkraum. —

Unser Gedankengang ist nun folgender: Wir müssen doch von dem schaffenden Musiker annehmen, daß er sein Werk in der ersten Konzeption als klangliche Einheit erlebt, und daß er erst im Gestaltungsprozeß, weil sich dieser Gesamtklang infolge unserer instrumentalen Beschränktheit nichts anders wiedergeben läßt, zu einer Zerlegung und Verteilung auf mehrere Instrumente übergeht. Die Konzeption des Kunstwerkes ist Einheit, und erst die Niederschrift erfordert Analyse dieser Einheit. Durch diese Zerlegung auf einzelne Instrumente wird dieses gar nicht im Raum vor sich gegangene Erlebnis des Künstlers aufgelöst und in den Raum gestellt. Für den schaffenden Künstler handelt es sich zunächst um eine Art Sphärenmusik. Die Musik, die er in sich hört, erklingt gar nicht im Raum, sondern in einer überdimensionalen Sphäre des Geistigen. Durch den Gestaltungsprozeß wird dann diese Musik erst erdhaft und der transzendenten Welt entrückt. Sie wird den Dimensionen des Raumes eingeordnet. Es gäbe theoretisch nur diese eine Möglichkeit, daß man sämtliche Instrumente auf einen einzigen Punkt zusammenballt, so daß sowohl die Gestaltung aus der Einheit, als auch die sinnephysiologische Aufnahme durch unser Gehör als Einheit erfolgt. Dies ist aber nicht möglich.

Oder doch?
Wie verhält es sich beim Rundfunk? Das Mikrophon ist nur ein Ohr, man kann infolgedessen auch nicht räumlich hören. Folglich ist auch alles, was uns der Rundfunk in unserem Lautsprecher vermittelt, nur mit *einem* Ohr gehört. Es ist also nicht räumliches bzw. plastisches Hören. Es hat nicht die Möglichkeit zur Lokalisation der Schallquelle. Diese Minderung ist nun keinesfalls dadurch aufgehoben, daß man etwa zwei oder gar mehrere Mikrophone aufstellt. Bestehen bleibt ja in diesem Fall immer nur eine einzige Welle, die uns den Schalleindruck übermittelt. Im Gegenteil, entstehen durch die Verwendung mehrerer Mikrophone — ganz streng genommen durch die Überschneidungen und die Komprimierung auf eine einzige Welle — neue Unsauberkeiten? Im Rundfunk könnten wir nur räumlich hören, wenn wir uns nicht nur zweier Mikrophone, sondern auch zweier Sender, zweier Wellen und zweier Empfangsapparate — jeden für nur eine Hörmuschel an unserem Ohr — bedienen würden. Nur auf diesem Wege wäre ein räumliches Rundfunkhören möglich. Ein Arbeiten mit zwei oder mehreren Mikrophonen vermittelt noch kein räumliches Hören. Und ebensowenig führt die Wiedergabe durch zwei oder mehrere Lautsprecher zu einem plastischen Höreindruck des vom Mikrophon Aufgenommenen. Dadurch wird nur eine plastische *Wiedergabe vorgetäuscht*, nicht aber der ursprüngliche Klang als dreidimensionaler Höreindruck übermittelt. In seiner jetzigen technischen Verfassung hat der Rundfunk tatsächlich keine Möglichkeiten, uns Akustisches so zu übermitteln, wie wir es im Leben zu hören gewohnt sind.
Unberechtigt und unbewiesen erscheint es aber, diesen Klangeindruck am Lautsprecher als »flach« zu bezeichnen. Der Gegensatz zum Räumlichen ist nicht das Flache (das ist eine Gradstufe), sondern das »Nichträumliche«. Wieso nämlich dieses Andersklingen flächiger Natur ist, hat noch niemand erwiesen; wohl aber ergibt sich aus unserer physikalischen und physiologischen Betrachtung, daß dieser Klangeindruck am Lautsprecher als nichträumlich und vielleicht auch als enträumlicht bezeichnet werden kann.
Von dieser Feststellung ist nun kein weiter Schritt mehr zu der Behauptung, daß diese enträumlichte Musik ebensogut eine raumlose Musik sei, die der geistigen Sphäre des Musikschöpfers jedenfalls näher steht als unsere reale Welt mit den drei Dimensionen des Raumes. Womit dann auch behauptet wird, daß diese anders klingende Rundfunkmusik uns nur fremd erscheint, weil wir in unserer Welt der Tatsachen und Erfahrungen bisher räumlich zu hören gewohnt sind, und demgemäß die Rundfunkmusik durch ihr zweckmäßig einheitliches Klangbild die eigentlich richtige Musik sei, die dem ursprünglichen Schaffensprozeß scheinbar am nächsten kommt.
Von dort her ergibt sich also unsere Frage: Mit welchem Recht wird Rundfunkmusik als minderwertig bezeichnet?

DAS PROBLEM DER GENERATION IN DER MUSIK

VON
FRIEDRICH HERZFELD-BERLIN

I.

Geschichtsschreibung baut sich auf den beiden Achsen des Raums und der Zeit auf. Für den Raum ergibt sich eine sinnvolle Gliederung in den geographischen und damit landschaftlichen, in rassischen oder ähnlichen Gegebenheiten. Für die Zeit ist es schwieriger, Einheiten zu finden. Das Schema Altertum-Mittelalter-Neuzeit hat sich als so untauglich erwiesen, am schlagendsten durch die Ausführungen Oswald Spenglers, daß es als erledigt gelten kann. Zudem stellt es im besten Fall nur eine Großeinteilung dar. Durchaus geläufig ist uns auch die Zerlegung in Zeitalter und Kunststile: Gotik, Renaissance, Barock usw. Fast unsere gesamte Kunstgeschichte beruht auf dieser Einteilung. Indes ist zu bedenken, daß z. B. Gotik ein zeitlich überhaupt nicht genau zu umgrenzender Begriff ist. Gotik ist eine Art der abendländischen Kunstäußerung, die immer möglich ist und in der Tat zu den verschiedensten Zeiten Wirklichkeit geworden ist. Romantik ist vollends ein zeitlich unfaßbarer Begriff. Zudem sind diese Einheiten lediglich aus dem Betrachten hervorgegangen. Es fehlt ihnen jede kausale Bezogenheit.

Schon seit langem werden diese Einheiten von anderen durchkreuzt, z. B. von der des Jahrhunderts. Mit dem 12., 15. oder 18. Jahrhundert verbindet man deutlich umgrenzte kunstgeschichtliche Vorstellungen. Quattrocento ist nicht nur eine zeitliche Angabe. Es ist auch eine kunstgeschichtliche Aussage. Die Einwände gegen die Einheit des Jahrhunderts sind zahllos. Man kann im Ernst nicht glauben, daß sich die Entwicklung der Kulturen nach unserem Zahlensystem richte, daß sich vermutlich auf einer durch so ganz andere Bedingungen bestimmten Tatsache wie den fünf Fingern der Hand aufbaut. Auch stellen die kunstgeschichtlichen Jahrhunderte im besten Falle Mittelwerte dar. Sie beginnen weder mit dem ersten Jahr eines Jahrhunderts, noch enden sie mit dem letzten. Das 19. Jahrhundert beginnt entweder 1789 oder 1813. Aber 1800 ist kein Wendepunkt. Dem eindeutigen Generalnenner eines Jahrhunderts widerspricht ferner die Tatsache, daß das Handeln, Denken und Fühlen innerhalb von irgendwelchen hundert Jahren immer vieldeutig ist. Auch dem Betrachten nach Jahrhunderten fehlt jedes Verstehen der tieferen Zusammenhänge. Ein peinlicher Drang nach Popularität haftet daran.

Nach schüchternen Anfängen hat sich erst in dem letzten Jahrzehnt die Kunstgeschichte zu einem Denken in Generationen als Einheiten bekannt. Zu einer Generation gehören nach dem alltäglichen Sprachgebrauch alle die

in dem gleichen Jahr oder wenigstens in unmittelbar zeitlicher Nähe Geborenen. Welche Bedeutung der Generation als Einheit zukommt, erkennt man am besten an dem Problem der Generation selbst. Die drei bedeutendsten Arbeiten, die in dem letzten Jahrzehnt über das Generationsproblem erschienen, stammen von Männern aus einer Generation. Ihre Geburtsdaten fallen in die Jahre 1878 bis 1883: Wilhelm Pinder (1878), Julius Petersen (1878) und Ortega y Gasset (1883). In einem tieferen Zusammenhang gehört auch Oswald Spengler (1880) zu ihnen.
Welche Bedeutung der Gleichzeitigkeit der Geburt zukommt, wie groß oder klein die zeitliche Nähe dieser Geburten liegen muß, um noch von einer Generation sprechen zu können, und ob es wirklich nur die biologische Tatsache der Geburt selbst oder nur damit in Verbindung stehendes ist, diese drei Fragen haben zu den drei unterschiedlichen Anschauungen über das Generationsproblem geführt.
Eine Anschauung geht davon aus, daß die Hauptschaffenszeit eines Menschen ungefähr dreißig Jahre dauert. Diese werden damit zu einer Einheit in der zeitlichen Entwicklung. Ein Jahrhundert umfaßt also drei Generationen. Drei Jahrhunderte bilden eine übergeordnete Einheit. Und zwar glaubte Wilhelm Scherer, einer der Hauptvertreter dieser Anschauung, daß je drei Jahrhunderte mit einem positiven, die nächsten mit einem negativen Vorzeichen versehen seien, so daß man Höhepunkte um 600, 1200 und 1800 anzunehmen hätte, denen Tiefpunkte um 900 und 1500 gegenüberständen. Diese Anschauungen sind insofern für die Musikwissenschaft von Bedeutung, als sich ihr einziger grundsätzlicher Versuch in diesen Bahnen bewegt. *Alfred Lorenz*[1]) hat in seiner »Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen« die auf dem gleichen Grundstock sich aufbauenden Gedanken seinens Vaters, Ottokar Lorenz, aufgegriffen und im Wechsel von homophoner Rhythmik und polyphoner Innenschau für die abendländische Musik durchgeführt. Allein, hier wird die Generation zu einem blassen, mathematischen Gebilde. Die Einwände gegen diesen krassen Positivismus liegen auf der Hand. Ernst Troeltsch hat diesen mechanischen Formalismus als reine Kabbala bezeichnet. Aus ihm spricht die alte chiliastische Hoffnung. Nach je 600 Jahren müßte danach die Entwicklung vor gleichen oder zumindest im wesentlichen übereinstimmenden Situationen stehen. Aber die Lage der Musik um 1800 und 1200 gleichzustellen, geht doch wohl nicht an, weil sich die Homophonie um 1800 mit der von 1200 jeder Vergleichung entzieht. Eine Gleichstellung von 1800 und 600 hätte aber im besten Falle noch hypothetischen Wert. Selbst wenn man an die Wiederkehr des Gleichen in diesem Sinne glauben wollte, müßten sich die Kulturen mit einer Regelmäßigkeit und Einfachheit entwickeln, die allen Erfahrungen von der Mannigfaltigkeit des Lebens widerspricht.
Weit überzeugender gibt sich die von Wilhelm Pinder in »Problem der Gene-

[1]) Erschienen bei Max Hesse, Berlin.

rationen in der Kunstgeschichte Europas« begründete biologische Anschauung. Pinder leugnet die Einheitlichkeit der Zeit. Vielmehr ist jeder Zeitpunkt eine Kreuzung verschiedener Generationen, von denen jede in einem anderen Zeitalter ihrer selbst steht. 1933 schaffen der Impressionist Max Liebermann (1847) aber auch die um 1900 Geborenen. Pinder kommt zu einer Trennung von Zeit und Generation, und anderseits von Problemen der Kunst und Mitteln zu ihrer Verwirklichung. Diese werden von der Zeit gegeben. Schon oft ist darauf hingewiesen worden, wie sehr sich die von Pfitzner und Strawinskij verwandten Mittel gleichen. Aber die Stellung der Probleme hat generationsmäßigen Charakter. Sie ist bei Pfitzner und Strawinskij so grundverschieden, weil sie aus zwei Generationen stammen, die durch einen deutlichen Wendepunkt voneinander getrennt sind. Entscheidend für einen Künstler in bezug auf die ihm gestellte Aufgabe ist also immer der Zeitpunkt seiner Geburt. Die Gleichzeitigkeit des Daseins muß dagegen immer zurückstehen. Wendepunkte aber sind möglich, weil die Natur nicht in einem gleichmäßigen Ablauf spendet, sondern in gewissen Abständen ihre Kraft zusammenballt. So entstehen die »Würfe der Natur«, für die gerade die Musik die gültigsten Beispiele liefert. Es ergibt sich, daß diese Naturexplosionen im allgemeinen einen Zeitraum von fünfzehn Jahren umfassen. Auf diesen Zeitraum wäre also das eine Jahr auszudehnen, das der allgemeine Sprachgebrauch als zeitliche Entstehungseinheit einer Generation ansieht. Natürlich werden diese Fünfzehn-Jahr-Generationen oft von Vorläufern und Nachfahren durchbrochen. Trotz der noch bestehenden Unklarheiten wird man sich den Anschauungen Pinders am gläubigsten anschließen, schon weil der vom Bios ausgehende Standpunkt am gültigsten dem Zug der Zeit entspricht.
Weil der Geburt hierbei allerdings eine unerklärliche Prädistinationsbedingung zukommt, hat man diese Anschauung, als der Horoskopie verwandt, verlästert. Sollte der Künstler nicht richtunggebender von dem Durchleben einer bestimmten Jugendgemeinschaft beeinflußt werden? Entscheiden über seine Lebensbahnen nicht erst die Bedingungen, unter denen sich die angeborenen Anlagen entwickeln? Wird der Werdende nicht erst durch den Kampf zwischen den Alten und Jungen bestimmt? Wilhelm Dilthey hat diese Fragen aufgeworfen und sie für sich positiv beantwortet. Aber damit sind allen Unsinnigkeiten der Milieutheorie wieder Tür und Tor geöffnet. Auch der Romanist Eduard Wechsler ist dieser Gefahr nicht völlig entgangen, wenn er den Zeitpunkt des gemeinsamen Auftretens als entscheidend ansah. Die rationalen Gründe für die Bedeutung des »Bewußt-Erlebten« vermögen nicht den Glauben an das »Unbewußt-Geborene« zu erschüttern.

II.

Daß der Versuch, die bisherigen Ergebnisse aus den Arbeiten über das Generationsproblem, besonders der Pinderschen Richtung, auf die Musik anzu-

wenden, noch kaum unternommen worden ist, kann nur in dem Wesen der Musik seine Begründung finden. Es ist bedenklich, in der Musik von einer Trennung in Probleme und Mittel zu sprechen, weil sie keine einheitlichen Probleme kennt. Probleme in Malerei und Dichtung entspringen immer einer gewissen Stofflichkeit oder betreffen deren Gestaltung. Damit scheiden sie für die Musik aus. Die Gleichstellung der eindringenden Perspektivgestaltung mit dem Zuge zur Polytonalität, von Freiluftstil mit dem zur Herrschaft gelangenden vordergründlichen Holzbläser trifft nicht den Kern der Sache. Caspar David Friedrich hatte ein Problem zu lösen. Das von seinem Generationsgenossen Beethoven zu behaupten, ist nicht in gleicher Weise sinnvoll. Sturm und Drang stellten dem Kreis um den jungen Goethe bestimmte Probleme. Einen musikalischen Sturm und Drang gibt es überhaupt nicht, und zwar nicht etwa, weil Mozart, bei dem man einzelne Strebungen allenfalls als vom Hauch dieser Geistesrichtung berührt empfinden könnte, zu früh starb, und Beethoven schon der echte Klassiker war, sondern weil Sturm und Drang in dem zeitlich bedingt aufgefaßten Sinn ein für die Musik überhaupt nicht in Frage kommendes Problem ist. Futurismus, Kubismus, Grobianismus, Impressionismus, Expressionismus oder dergleichen bedeuten für Malerei und Dichtung auch immer Problemstellung. In der Musik läßt sich von so bestimmt umzeichneten Strebungen überhaupt nicht sprechen. Diese einzelnen Richtungen treten in der Musik zugunsten der großen Persönlichkeiten zurück. Die enge Auslegung des Wortes Kunstgeschichte für die Geschichte der bildenden Künste ist bezeichnend. Musikgeschichte ist in viel höherem Grade Künstlergeschichte. H. J. Moser hat das Richtige getroffen, wenn er in seiner »Deutschen Musikgeschichte« von der Zusammenfassung des Musikgeschehens in Umwelten (I. Band) und in Zeitstile (II. Band) abgegangen ist, um im III. Band die Persönlichkeiten Beethoven und Wagner in den Mittelpunkt zu stellen. Musikalische Problemstellungen, soweit sie überhaupt als vorhanden erkannt werden können, liegen zumindest auf einer völlig anderen Ebene wie in anderen Kunstarten. Sie sind nicht in gleicher Weise wie dort von den Mitteln zu trennen.

Denn die Form spielt in der Musik eine grundlegend andere Rolle wie in den anderen Künsten. Musikalische Form ist mehr als dichterische und malerische Form. Es ist bezeichnend, daß wir Musikgeschichte, wenn nicht als Künstlergeschichte, nur als Formengeschichte kennen. Malerische und dichterische Form ist ein Mittel, das Problem zur Darstellung zu bringen. Aber musikalische Form ist nicht mehr Mittel, sondern selbst Problem. Die Wandlungen der Form entspringen keinen außermusikalischen Gegebenheiten. Sie sind Selbstzweck.

Die Mittel der Musik zeigen dagegen eine um so größere Einheitlichkeit. Der Grund hierfür liegt in der größeren Abhängigkeit der Musik von der Struktur der jeweiligen Gesellschaft, also in ihrer stärkeren soziologischen Bedingtheit.

Diese ergibt sich vor allem aus der Trennung in eine eigentliche Produktion und in eine Reproduktion, die in einer bis ins Äußerliche gehenden Weise auf das in einer Gesellschaft Mögliche Rücksicht zu nehmen hat.
Unter den Mitteln gewinnt eine Erscheinung in der Musik eine Bedeutung, der in anderen Künsten (allenfalls in der Architektur) nichts Gleiches gegenübergestellt werden kann: das Instrument. Es entwickelt sich unabhängig von musikalischen Gegebenheiten, nämlich nach dem jeweiligen Stand der Technik. Allerdings läßt sich auch die These verteidigen, daß Instrumente immer nur dann erfunden werden oder sich wandeln, nachdem die Wandlung des musikalischen Ausdrucks sie ersehnen (Klarinette!). Man kann hier nur schwer nach Ursache und Wirkung forschen. Aber die pneumatische Orgel, die die Orgelmusik grundlegend umgestaltete, wäre im 12. Jahrhundert eben nicht möglich gewesen, und zwar aus keinen anderen als technischen Gründen. Das innere Leben der Musik, ihr Ausdruck wird also weitestgehend vom Instrument bestimmt. Die Einführung der Ölmalerei durch Antonio di Messina hat für die Malerei vielleicht Ähnliches bedeutet, aber damit zum Unterschied zur Musik ein für Jahrhunderte gleichbleibendes Material geschaffen. Daß es von Jan van Eyck bis zu Kandinsky so verschiedenartig ausgenutzt worden ist, stammt allein aus dem Willen der Maler, nicht aus in ihm ruhenden technischen Wandlungsmöglichkeiten. Demgegenüber kann ein wesentlicher Teil der Musikgeschichte auch als in der Geschichte der Musikinstrumente eingeschlossen begriffen werden.
Schließlich ist nicht zu übersehen, daß der Lebensraum der abendländischen Musik nicht der gleiche ist wie in Malerei, Dichtkunst und Architektur. Das Musikgeschehen spielt sich zwischen Italien, Frankreich, Niederlande und Groß-Deutschland ab. Spanien scheidet hier fast völlig aus. England meldet sich nur in einer kurzen Zwischenperiode zum Wort. Vor allem aber bleibt in Deutschland der gesamte Raum östlich der Elbe stumm. Es ist derselbe Raum, den Josef Nadler als das Wurzelland des deutschen dichterischen Schaffens angesehen hat.

III.

Scheint also eine »Musikgeschichte in Generationen« als eine Übertragung der in der »Kunstgeschichte in Generationen« gefundenen Grundsätze nicht ohne weiteres möglich, so sollte dennoch ein Versuch dazu gemacht werden. Natürlich hat man sich dabei vor der von H. J. Moser aufgezeigten Gefahr einer Tendenzdarstellung zu hüten. Es soll sich nicht darum handeln, die Komponisten so lange von einem Fach in das andere zu legen, bis ein wohlabgezirkeltes System herausdestilliert worden ist. Die Zahl kann allzu leicht zum Feind der Kantschen »interesselosen Anschauung« werden.
Aber das Material liegt ja in der Musikgeschichte, wo man nur hingreift, in Hülle und Fülle vor. Zwar fehlt wohl ein berühmter Paradefall, wie auf dem

Gebiet des Dramas das Jahr 1813, in dem Wagner, Verdi, Dargomyschkij, Hebbel, Büchner und Otto Ludwig geboren wurden. Aber sozusagen der zweite Preis muß dem Jahr 1685 zuerkannt werden, in dem Bach, Händel und D. Scarlatti geboren wurden. Darin liegt eben mehr als eine Zufälligkeit. Die Generationsgemeinschaft bedeutet hier eine Kunstkonstellation.

Freilich ist mit solchen Musterfällen der Kern des Generationsproblems nicht getroffen. Es handelt sich vielmehr darum, die Würfe der Natur aufzuzeigen, die die Gemeinsamkeit der Generation schaffen und durch ihr Aufeinanderfolgen die Pindersche »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« ermöglichen, nämlich das Nebeneinanderleben der verschiedenen Generationen.

Die Geschichte der Oper z. B. zeigt diese Zusammenballungen mit den nachfolgenden Pausen der Schöpfergeburten in gleichmäßigen Intervallen selten deutlich. Die Generationsgemeinschaft von Galilei (1533) und Bardi (1534) ist ebenso bezeichnend wie die von Cavallieri und Caccini (beide 1550) und die von Peri (1561) und Monteverdi (1567). Hier stimmen die Intervalle zahlenmäßig fast haarscharf. Eine deutliche Pause ist weiterhin zwischen Cavalli (1602) und Rinuccini (1621) und Cesti (1623) zu erkennen. Der Abstand zwischen Lully (1632) und dem älteren Scarlatti (1659) ist nur durch die drei jüngeren Meister der Hamburger Oper ausgefüllt: Strungk (1640), Frank (1641) und Theile (1646). Seltsam berühren zwei Paare am Anfang des 18. Jahrhunderts; Jomelli und Gluck (beide 1714), Hiller und Piccini (1728). Der Kampf Glucks gegen Piccini war der Kampf gegen den Kleineren, aber auch gegen den Jüngeren. Es war der alte Kampf Alt-Jung. Man verkennt ihn, wenn man in dem einen nicht den Träger der großen tragischen Form sieht, der das 1591 Gewollte wahrmachte und der von dem Jüngeren nicht mehr verstanden wurde, der seinerseits, wie allein seine mit Hiller gleichzeitige Geburt beweist, an eine neue und mögliche Form dachte. In einer ihnen folgenden Pause wurde Joseph Haydn geboren (1732). Mozarts Geburt (1556) steht bezeichnenderweise zwischen denen, die er übertraf, Paisiello (1740), Grétry (1742) und Cimarosa (1749) und denen, die als letzte ihrem Wesen nach dem 18. Jahrhundert verhaftet waren: Cherubini (1760) und Méhul (1763). Den Kampf zwischen großer Oper und Romantik, der sie ebenso bewegte wie Spontini (1774) — unterdessen wurde Beethoven geboren (1770) — entschieden Spohr (1784), Weber (1786) und Marschner (1795) für die Romantik, Meyerbeer (1791) und in seiner Weise Rossini (1792) für die große Oper. Dieser Generation folgt wieder eine Pause. Allerdings werden in ihr noch eine Reihe von Opernkomponisten geboren. Aber ihre Werke sind nur als Plänkeleien zwischen Nachzüglern anzusehen: Donizetti (1797), Halévy (1799), Bellini und Lortzing (beide 1801), Glinka (1804), Adam (1805) und Thomas (1811).

Da bricht dieses ungeheure Jahr 1813 hervor und bestimmt mit Wagner und Verdi das Opernschaffen bis in unsere Tage. Selbst in dem asiatischen Europa



Paul Graener



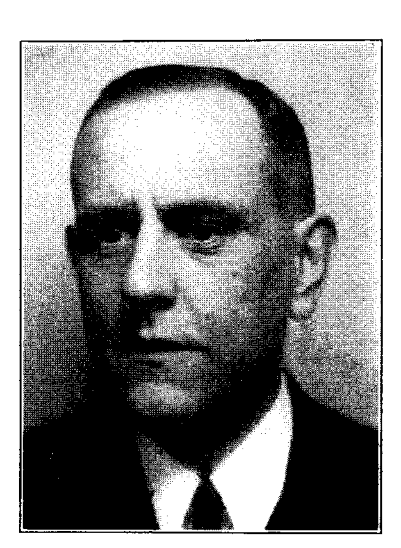
Fritz Stein



Präsident Richard Strauß



Gustav Havemann

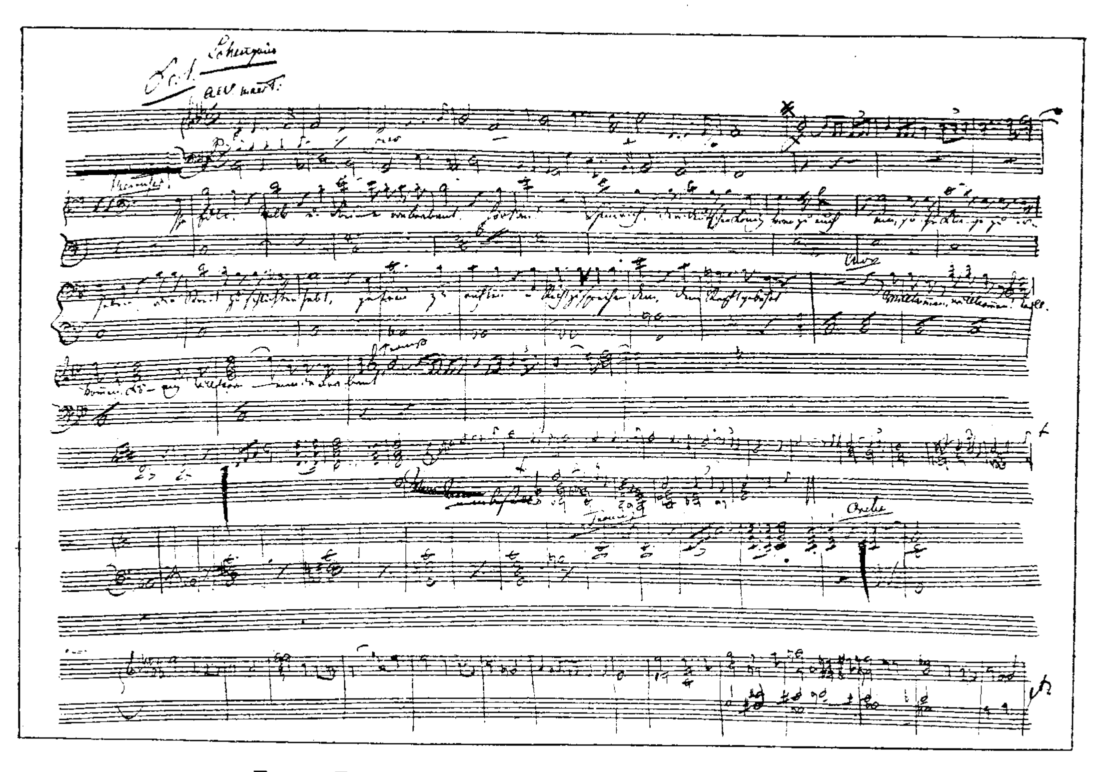


Gerd Kärnbach

DER PRÄSIDIALRAT DER REICHSMUSIKKAMMER



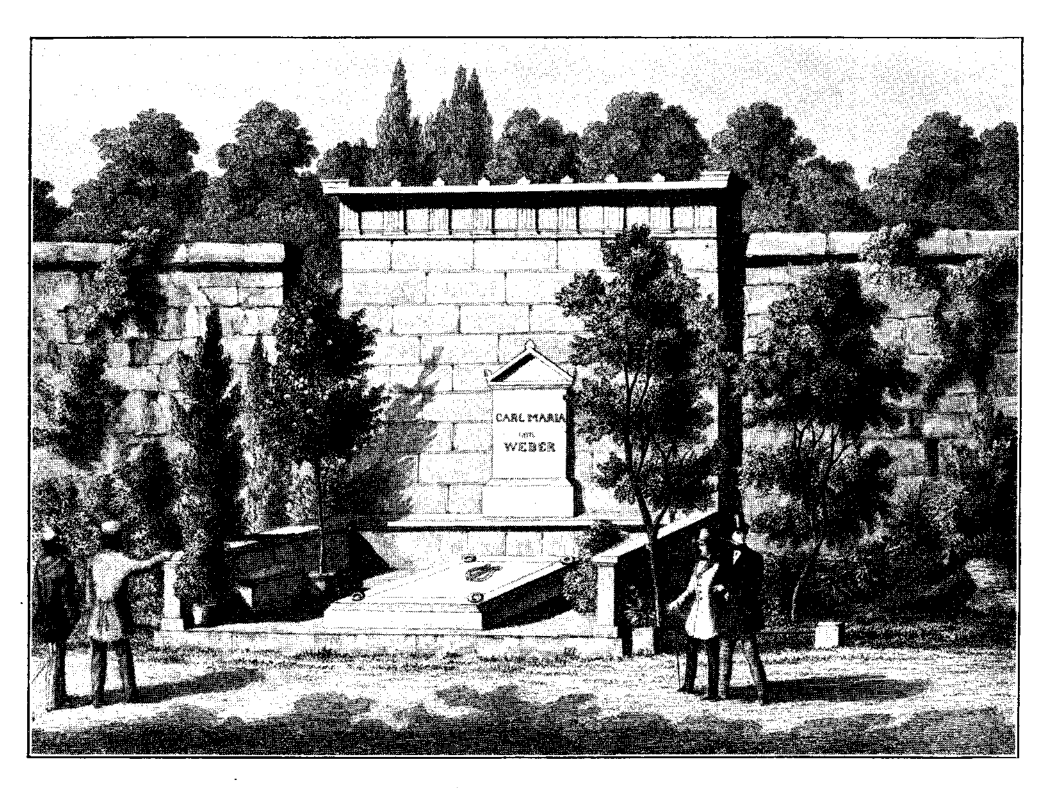
Wagners Wohnhaus in Groß-Graupe, das sogenannte Lohengrin-Haus (1846)
Mitte Mai 1846 zog Wagner für drei Monate aufs Land zwischen Pillnitz und Pirna. Hier begann er die Komposition des »Lohengrin«



Erster Entwurf zur Musik des »Lohengrin« (1846)



Carl Maria von Weber
Gemälde von C. Vogel (1823)



Carl Maria von Webers Grab auf dem katholischen Friedhof in Dresden



Joseph Haydn
Stich von C. Pfeiffer nach einer Zeichnung von V. G. Kininger (1799)



Revers



Avers

Medaille von N. Gatteaux

wird damals in dem Russen Dargomischkij der Komponist geboren, der in seinem »Don Juan« den einzigen Wagner gleichgerichteten Versuch eines russischen Musikdramas unternimmt. Damit scheint sich die Natur wieder verausgabt zu haben, denn es folgen zunächst nur noch der Zuckerbäcker Gounod (1818) und der Spötter Offenbach (1819). In eine ihnen folgende sehr lange Pause fallen die Geburten einiger Schöpfer, denen die dramatische Form trotz aller Versuche im wesentlichen fremd bleibt: Smetana und Cornelius (1824), Mussorgskij (1832), Hermann Götz (1840), Tschaikowskij (1840) und Rimskij-Korssakoff (1844). Eine andere französische Richtung versucht ohne gültigen Erfolg eine Meyerbeer-Nachfolge: Saint-Säens (1835), Délibes (1836) und Massenet (1842). Mit der einzigen Ausnahme von Bizet, einem echten Außenseiter, beweisen sie alle, daß die Zeit von 1819 bis 1854 nicht der dramatischen, sondern der absoluten Musik gehört, die in derselben Zeit in den Werken von Franck und Raff (beide 1822), Draeseke (1835) und Dvorak (1841), vor allem aber in den beiden sinfonischen Säulen des 19. Jahrhunderts: Bruckner (1824) und Brahms (1834) Triumphe feiert. Die Trabanten von Brahms sind seine echten Generationsgenossen: Bülow (1830) und Joachim (1831) Damit verstummt aber wieder die absolute Musik, wenn man von Mahler (1860) absieht, den man ihr freilich auch im Grunde nicht zurechnen kann. Allzu deutlich sprechen seine dichterisch-programmatischen Bindungen. Auch der im gleichen Jahr geborene Hugo Wolf lebt jenseits der absoluten Musik, zwischen dem Lied, bei ihm einem Musikdrama im kleinen, und der Oper. Dafür bricht nun die eigentliche Wagner-Nachfolge auf; eine Generation lang wird fast in jedem Jahr ein typischer, zum dramatischen Ausdruck neigender Komponist geboren: Humperdinck und Janacek (1854), Kienzl (1857), Puccini und Leoncavallo (1858), (typischere Generationsgenossen sind nicht denkbar), Reznicek (1860), Debussy (1862), Mascagni und Delius (beide 1863), Strauß und d'Albert (beide 1864), Busoni (1866), Schillings (1868), Pfitzner (1869), Zemlinsky (1872), Bittner (1874), Ravel (1875), Wolf-Ferrari (1876), Alfano und Dohanyi (1877), Schreker und Mrazek (beide 1878), Weismann und Respighi (beide 1879). Nach dem Höhenjahrzehnt von 1859 bis 1869, zwischen Puccini über Strauß zu Pfitzner, kann man ein Absinken der dramatischen Kraft kaum mehr verkennen. In Braunfels, Malipiero und Strawinskij (alle 1883) bricht trotz der Neigung zur dramatischen Form ein neuer absoluter Ausdruck durch. Daß die ihnen folgenden Komponisten der dramatischen Form völlig fremd gegenüberstehen, hat die heutige Krise in der Opernproduktion verursacht. Dafür lebt in dem ewigen Wechselspiel die absolute Musik wieder neu auf in Bartok (1881), Weber (1883), Kaminski (1886), Toch (1887), Prokofieff (1891), dann in einer auffälligen Ballung und zunächst abschließend in Hindemith, Honegger, Petyrek und Milhaud (alle 1892). Korngold (1897), der aus keiner irgendwie gearteten Generationsgemeinschaft stammt, wird darum vielleicht als so

unzeitgemäß empfunden. Ob mit Krenek (1900) der Zeiger der Waage wieder zur anderen Seite ausschlägt, läßt sich noch nicht übersehen.

IV.

Von den übergeordneten Einheiten der Zeitalter ist die Geschichtsauffassung, insbesondere innerhalb der Künste, über die Kunststile und Jahrhunderte zu den kleinsten Einheiten der Generationen vorgedrungen. Nun wäre es nötig, diese wieder zu größeren Gebilden zusammenzuschließen. Aber die Einheitlichkeit der Zeit zu leugnen, hat für die Kunstgeschichte einen tieferen Sinn und läßt eine Rückkehr zur Betrachtung nach Kunststilen oder ähnlichem nicht zu. Die einzelnen Künste befinden sich zweifellos nicht in dem gleichen Stadium ihrer Entwicklung. Gewiß wird sowohl 1200, 1500, 1800 und 1933 gebaut, gemalt, gedichtet und komponiert. Aber ganz eindeutig liegt der Höhepunkt der Baukunst in der Gotik des 15. Jahrhunderts, der der Malerei im 15. und 16. Jahrhundert, der der Tonkunst um 1800, während man für die Dichtkunst nicht in gleicher Weise einmalige Höhepunkte angeben kann. Die Künste wachsen zwar gleichzeitig, aber sie reifen in verschiedenen Zeiten, und zwar in der Reihenfolge: Plastik und Architektur, Malerei, Tonkunst, während sich die Dichtkunst und die ihr verwandte Philosophie den anderen Künsten anschließt. Ebenso wie innerhalb einer Kunst die Generationen aufeinander folgen, folgen sich die Künste innerhalb der Kultur. Hier herrscht ein Groß-Rhythmus, der dem kleineren Rhythmus der Generationen verwandt ist. Hieraus folgt, daß als Überbau der Generationen eine Morphologie der Künste hervorgehen muß. Oswald Spengler hat sie für die Kulturen der uns bekannten Menschheitsgeschichte durchgeführt. Eine Aufgabe der kommenden Kunstgeschichtsauffassung wird sein, die von ihm angedeutete Morphologie der abendländischen Künste bis ins einzelne zu verfolgen.

HEIMATGEFÜHL UND FREMDIDEE IN DER MUSIK

VON

JOHANNES BROCKT-BERLIN

Es ist eine alte Tatsache, daß die Musik international ist, wenn man damit die zu Recht bestehende Meinung verknüpft, daß das Material, womit sie gestaltet, nämlich der Ton, bei allen Völkern dasselbe ist. Insofern hat die Musik eine weit internationalere Bindung als etwa die bildende Kunst oder gar das Schrifttum. Seitdem jedoch das Wort international jenen Begriff der Haltlosigkeit der liberalistischen Weltanschauung in sich verkörpert, hat die These, die Musik ist international, eine ganz andere Auslegung erfahren, näm-

lich eben liberalistisch: die Musik ist heimatlos, nicht genährt am Boden des Volkstums. Sie soll völkisch entseelt sein, somit nicht hintergründig, dafür aber intellektuell-gefühlsduselig. Das ist überhaupt Sinn und Zweck der Internationalität, die sich in das Denken und Fühlen der Kulturvölker eingeschlichen hat und für welche die Musik, infolge ihrer geeigneten akustischen Materie, als Vorspann sich am bequemsten benutzen ließ. — Man müßte weit in der Geschichte zurückgreifen, um die ersten Kämpfe aufzudecken, die sich aus dem Aneinanderprallen einer wesensfremden Kultur mit den bodenständigen Lebensformen eines Landes ergaben. Einige kurz, aber heftig aufflammende Geschehnisse der deutschen Geschichte, die wir vielleicht nur als patriotisches Sichzusammenraffen ausdeuten mögen, sind jedoch mehr oder weniger kräftige Versuche einer ursächlich zusammenhängenden Kette, die völkische Eigenart gegen fremde Einflüsse zu schützen. Gerade wir Deutsche stehen mit unseren völkischen und geographischen Bedingtheiten im Mittelpunkt dieses Problems. Wir wollen uns hier jedoch nur einem Teil unserer Kultur, dem der Musik, zuwenden.

Wenn die Musik in jenem nebelhaft-liberalistischen Sinne international sein und werden soll, dann muß eine Voraussetzung bestehen: die Verbundenheit einer über den ganzen Erdball verbreiteten Clique, die jede nationale Kultur, jede arteigene Volksschöpfung leugnet und der es gelingt, eine alles gleichmachende Entseelung der Nationen herbeizuführen. Dann wäre die Musik international gleich einem Handelsobjekt, dem man nur noch wirtschaftshalber made in Germany, made in England aufzudrücken brauchte. Und so weit waren wir auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik eigentlich schon! Man sehe sich die »Schlager« der letzten Jahre an: sie gleichen sich alle wie ein Ei dem anderen, ob sie nun aus New York, Berlin, London oder Paris stammen. Der dem Schlager der Nachkriegszeit anhaftende Amerikanismus, den man noch hätte als heimatgebunden ansehen können, verblaßte durch fremde Einflüsse sehr schnell und stagnierte dann in einer charakterlosen Internationalität. Wäre unser gesundes völkisches Bewußtsein nicht wieder zum Durchbruch gekommen, wie lange noch hätte es gedauert, und die ernste Musik hätte das gleiche Schicksal ereilt. Denn wir Deutsche sind — mehr noch als die westlichen Nationen — von jeher geneigt, fremden Einflüssen Raum zu geben; allerdings, und das ist das Typische deutscher Wesensart, wir nehmen das Keimfähige des fremden Gutes in uns auf und durchdringen es mit unserer Kultur. Wir huldigen gern dem à-la-mode-Wesen, bleiben aber damit Gottlob nur an der Oberfläche. Wo es um wesentliche und arteigene Bedingtheiten geht, wo die Fremdidee unser angeborenes und gepflegtes Erbgut zu vernichten droht, da erwachsen uns schicksalhaft bodenständige Naturen, die ihr Volktum zum Träger der deutschen Kultur machen. Zu einer Zeit, wo französischer Orchesterstil und italienische Opernmusik in Deutschland tonangebend sind, da schafft ein Joh. Seb. Bach sein

heimatgebundenes gotisches Monumentalwerk, in seiner Bedeutung zwar erst von den Nachfahren begriffen und gewürdigt. Mozart, ganz an der italienischen Musik orientiert, schlägt diese mit ihren eigenen Waffen. Ganz und gar deutsches Gut, auf heimatlichem Boden genährt, naturnah und raumgebunden: die Romantik. Webers »Freischütz« die erlösende Tat, mehr als Opernreform oder patriotischer Gefühlsausbruch. Unbewußt-zwangsläufig in seinen großen schöpferischen Erscheinungen, bewußt in seiner Methodik geht der Kampf des Heimatgefühls gegen die Fremdidee. Wir wollen den Ausdruck »Heimatgefühl« weit tiefer in seiner Bedeutung gefaßt wissen, als er gemeinhin besagt. Er soll nicht nur eine einfache regional-geographische Ortsbestimmung oder ein damit verbundenes lokal-patriotisches oder überhaupt nationales Zugehörigkeitsgefühl ausdrücken, wir meinen vielmehr damit die blut- und rassegemäße Verbundenheit mit einem Raum, in dem sich eine bestimmte selbständige Kultur in einem bestimmten Lebensrhythmus selbstschöpferisch entwickelt. Es ist daher unwichtig für das Heimatgefühl, ob Beethoven oder Brahms da und dort in ihrer Musik auf dem Volksliede fußen, ebenso wie es unwichtig ist, ob sich bei Schubert oder Schumann hin und wieder fremde Einflüsse zeigen. Wichtig ist, daß bei diesen Musikern das Heimatgebundene, das Arteigene, auf einem bestimmten Lebensraum Gewachsene, Träger der Gestaltung wird. Diesem Heimatgefühl läßt sich mit wissenschaftlichen Kriterien oder Analysen nicht beikommen. Es ist irrational, unmeßbar, es ist letzten Endes gottgegeben und kann daher nur erfühlt und nicht verstandesmäßig begriffen werden. Und daher muß man immer wieder bei unsern Meistern in die Tiefe steigen und sie belauschen, und wir werden finden, wir sind ihnen blutsverwandt.

Es ist kein Zufall, daß Meister wie Bach, Beethoven, Schubert, Brahms usw. ihrem deutschen Boden treu geblieben sind. In fremde Erde verpflanzt, hätte sich das Heimatgefühl in ihren Werken nicht entwickeln können. Wir vermögen Beispiele genug anzuführen, wo bei einem Vertauschen der ververtrauten heimatlichen Umgebung oder einem öfteren Wechsel zwischen fremden Lebensbedingungen, das Heimatgefühl verblaßt oder ganz erlischt. Liszt z. B. geboren in Ungarn, in Paris kultiviert, in Deutschland ansässig geworden, wird man nie — obwohl wir ihn durchaus für uns beanspruchen — zu den deutschen Musikern rechnen können, die, wie oben erwähnt, das Heimatgefühl zum Träger ihres künstlerischen Ausdrucks machten. In Liszts gut oberflächlich-weltmännischer Musik — man verzeihe mir das Werturteil — überwuchern die Fremdideen das Heimatgefühl durchaus. Webers Stern verblaßt in London. Sollte das Zufall sein? Sein bestes Werk hat er auf deutschem Boden geschrieben! Meyerbeer — hier kommt allerdings das rassische Moment hinzu — gebürtig aus Berlin, macht italienische Musik und wird in Paris bodenständig. Der Internationalismus macht sich Bahn. Ibi bene, ubi patria! In großen Sprüngen kommen wir an unsere Zeit heran. Geschäftig

breitet sich die Fremdidee aus, gefördert durch andere Momente, die nicht in unsere Betrachtung gehören. Das Heimatgefühl, obwohl in aller Stille gepflegt und behütet, wird in Mißkredit gebracht, belächelt und verhöhnt. Ich erinnere an jenes widerliche Ereignis in Wien, wo aus dem »Publikum« bei einer Aufführung eines Erzeugnisses von M. Hauer eine Stimme »Pfui Mozart« rief. Und so schien der Sieg der Fremdidee, verkörpert in Namen wie Schönberg, Hindemith, Weill usw. fast gewiß. Erinnern wir uns aber jener eingangs erwähnten Voraussetzung, daß es erst gelingen müßte, eine alles gleichmachende Entseelung der Nationen herbeizuführen, um der Musik diese liberalistische Internationalität zu geben. So lange es aber noch Völker gibt mit gesundem Wachstum an Geist und Seele, energiegeladen mit schöpferischen Kräften, wird der Wunsch der internationalen Drahtzieher in jeder Hinsicht Utopie bleiben.

Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß der Staat mit seiner Autorität die heimatgebundene, völkische Kunst stützt. Denn gesichert durch die Macht staatlicher Mittel kann sich erst störungsfrei das Heimatgefühl entfalten und so dem großen Mythos Volkwerden Wegbereiter sein.

MANNHEIM-HEIDELBERGER FREUNDSCHAFT ZUR ZEIT DER ROMANTIK:

Karl Maria von Weber und Freiherr Alexander von Dusch

VON

Friedrich Baser-Heidelberg.

Der junge Schiller war nicht der einzige, der sich der Tyrannei württembergischer Herrscher durch die Flucht in die Pfalz entzog. Fast drei Jahrzehnte später sehen wir einen anderen jungen Künstler, diesmal einen Komponisten, fluchtartig Württemberg verlassen — sogar in Begleitung zweier bewaffneter Gendarmen, die ihn bis an die badische Grenze abschoben, wo er dann seinen Weg nach Heidelberg und Mannheim frei, aber voller Sorgen fortsetzen konnte. Sein Verbrechen war eigentlich nur Unbedacht als Sekretär des württembergischen Prinzen Ludwig gewesen, durch die Perfidie eines Lakaien und die Sorglosigkeit des Vaters unseres Tondichters in Geldangelegenheiten verschlimmert. Aber eine gute Lehre war dieser bitterböse Ausgang der so lustig und gesellig angeregten Zeit in Ludwigsburg und Stuttgart doch für den jungen Musensohn: er reifte so sehr viel schneller, als es sonst möglich gewesen wäre, zum ernsten, besonnenen Menschen und Künstler heran in seinem Heidelberg-Mannheimer Aufenthalt. Es waren vielleicht die romantisch-poesievollsten Monate seiner Wanderjahre. Sie blieben freilich voller Enttäuschungen, und nur ehrliche, treue Freunde konnten ihm überwinden helfen, daß er die so lockend in Aussicht gestellte Mannheimer Kapellmeisterstelle nach vielen Monaten des Wartens doch nicht bekam. Aber seine Oper »Silvana« hatte er zu einem guten Abschluß bringen können. Das Nationaltheater in Mannheim nahm sie an zur Uraufführung, schob diese aber so lange hinaus, bis die Frankfurter Oper ihr zuvorkam. Inzwischen aber arbeitete Weber bereits wieder an einer neuen Oper »Abu Hassan«. Daß dies mit freiem, heiterem, von all den Drangsalen nicht

verbittertem Gemüte geschehen konnte, verdankte er der enthusiastischen Freundschaft seiner Pfälzer Freunde, vor allem des jungen Studenten Alexander von Dusch, der später in der badischen und auch deutschen Politik eine schöne, von echtem nationalem Geiste bestimmte Rolle spielen sollte, bis er seit 1851 sich in Heidelberg in wohlverdienter Muße seinen nie erloschenen künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen widmen konnte. Im Kreise der musikalisch regen Familien Henriette und Anselm Feuerbach, Gervinus, Helmholtz u. a. erinnerte sich der Betagte gern seiner romantischen Freundschaft mit Karl Maria von Weber, hielt aber seine Erinnerungen nur in Familienpapieren fest, die erst hiermit einem breiteren Leserkreise bekannt gemacht werden sollen. So möge er selber erzählen:

Aus den Aufzeichnungen des Staatsministers Freiherr von Dusch, niedergeschrieben in Heidelberg in den Jahren 1858—1865.

»Karl Maria von Weber kam, wenn ich nicht irre, im Winter-Semester 1909—10, dem letzten meiner Studienzeit, nach Heidelberg, war an mich direkt oder mittelbar empfohlen. Mit diesem Aufenthalt in Heidelberg und Mannheim begann er eigentlich seine Künstlerlaufbahn. Ich war als Violoncellspieler schon manchen Künstlern nicht unbekannt, besonders für Quartett brauchbar. Schon 1807, als der berühmte Spohr auf einer seiner ersten Kunstreisen nach Heidelberg kam, mehrere Konzerte gab und gerne Quartett spielte, dann als 1808 die Gebrüder Bohrer sich hier hören ließen, war ich brauchbar erfunden worden und hatte als Student, der bei seinen Kommilitonen als Melomane bekannt war und etwas galt, wesentlich zum Gelingen der Konzerte beigetragen. So geschah es denn auch mit Weber. Es war damals auch einige musikalische Liebhaberwelt in Heidelberg. Der Musikdirektor und Organist Hoffmann spielte ganz gut die Geige, der Studiosus Gambs war ein sehr fertiger Violinspieler, die Tochter des Geheimrats Kopp aus Kassel, jetzige Frau Geheimrat Dahman, war eine ausgezeichnete Pianistin. Mit den beiden letzteren kam ich häufig zur Ausführung von Trios von Beethoven und Mozart zusammen. Auch mit dem Tasso- und Ariost-Übersetzer Dr. Gries, der trotz seiner Taubheit großer Meloman und Klavierspieler war, spielte ich nicht selten Duette. Es war mir nicht schwer, meinem neuen Freund Karl Maria von Weber, denn das wurde er sehr bald, ein paar für Heidelberg sehr einträglich zu nennende Konzerte zu bringen. Auch gefiel sein ganzes Wesen der Studentenwelt ungemein. Ich trat selbst in seinen Konzerten mit meinem Violoncell als Solospieler auf, und das zog wenigstens Freunde und Neugierige herbei. Weber hatte mir auch in wenigen Tagen zu dem Zwecke Variationen für Violoncello komponiert, die ich vortrug. Ich besitze noch unter meinen Musikalien die Prinzipalstimme von Webers eigener Hand geschrieben (Zusatz des Verfassers: sie ging leider später verloren, während das Cello noch im Besitze des Enkels, Landgerichtsrat von Dusch in Heidelberg, ist). Mein lieber Sohn Ferdinand hat ja sogar einen Konzertzettel von einem Weberschen Konzert in Heidelberg aus jener Zeit aufgetrieben, dessen gedrucktes Programm das bestätigt, was ich oben aus meinem Gedächtnis erwähnt habe. Er ist vom 13. August 1810. Weber, ein so origineller und ausgezeichneter Künstler, mit so feiner und gewandter Weltbildung, war eine seltene Erscheinung. Sein Verstand zeigte sich zwar nicht minder ausgezeichnet und ausgebildet, und an reichlich gesammelter Lebenserfahrung, die er gar wohl anzuwenden wußte, fehlte es ihm trotz der jungen Jahre (dreiundzwanzigjährig) keineswegs, aber sein ganzes Wesen trug dabei doch das unverkennbare Gepräge der Genialität, sowie seine angenehme heitere Laune, die über dem Grunde eines tiefen Gemütes schwebt, sich nicht selten zum Humor erheben konnte. War auch seine äußere Erscheinung und Gestalt unscheinbar, klein und schwach, mit schmalen Schultern, so fesselte doch alsbald die schöne Form des länglichen Kopfes, der geistige Ausdruck der ganzen Gesichtsbildung mit ihrer Frische und lebendigen Jovialität und die offene Rede einer

schönen, sonoren Baritonstimme. In unserem Kreise, mit dem er natürlich zuerst vertraut wurde und blieb, wurde er gar schnell das geliebte Schoßkind. Gottfried Weber, seit 1809 mein Schwager, der liebenswürdige, kongeniale, herrliche Mensch, mußte den Karl Maria von Weber ganz besonders anziehen. Sie verstanden sich beide, man möchte sagen: bei der ersten Berührung schon durch und durch.

Es wäre vergeblich, wollte ich versuchen, euch eine Schilderung von der künstlerischen Bewegung, von dem musikalischen Leben und Treiben zu geben, das durch Karl Maria von Webers Aufenthalt besonders in unserem Kreise hervorgerufen war. Seit einem Jahre hatte sich die neue Museums-Gesellschaft in Mannheim gebildet, Gottfried Weber war unausgesetzt tätig in den musikalischen Abendunterhaltungen, zu denen ein ziemlich großer Saal zu Gebote stand, unter seiner Leitung neue Tonwerke von den »Liebhabern« zur Aufführung zu bringen, die man, wie ich schon oben erwähnte, auf gewöhnlichem Wege nicht zu hören bekam. Karl Maria von Weber mußte bei Gottfried Weber wohnen, so oft und solange er in Mannheim war, und uns beiden schloß er sich mit der innigsten Freundschaft an. Seinem alten Vater, den er mit sich nach Mannheim zog, wurde eine kleine Wohnung in der Nähe meines elterlichen Hauses verschafft. Karl Maria von Weber sorgte für den alten Mann, der der Sorge sehr bedurfte, und in Abwesenheit Karl Maria von Webers war mein Schwager Gottfried beauftragt. Wir drei waren, so wie es unsere Zeit erlaubte, beisammen. An den Abenden wurde vierstimmig gesungen, Lieder vorgetragen, und so weiter. Gottfried Webers zwölf vierstimmige Gesänge sind die Frucht jener Zeit. Nicht reich an musikalischen Ideen und Erfindungen, war er dagegen Meister des Satzes und der verständigen Behandlung des Textes.

Karl Maria von Webers Aufgabe war rastlose geniale Produktion, die in wenigen Jahren Großes in der Kunst hervorbringen sollte. Im Museum wurde dann gar bald Karl Marias »Erster Ton«, Deklamationen und Schlußchor mit Orchester und seine Sinfonie unter seiner eigenen Direktion gegeben. Nie habe ich ein Violoncell-Solo mit mehr Liebe gespielt als damals das kleine herzliche Solo im »Ersten Ton« mit dem leisen Echo. Wir träumten lange von der Möglichkeit, Karl Maria in Mannheim festzuhalten und versuchten manche Schritte, daß ihm die dortige Kapellmeisterstelle übertragen würde. Die Großherzogin Stephanie war ihm sehr geneigt, aber die Sache zog sich in die Länge, um am Ende doch zu scheitern.«

»Auf dem paradiesisch gelegenen Stift Neuburg verlebten wir herrliche Tage. Ich bewohnte mit Karl Maria dann ein schönes, großes Zimmer, und bis spät in die Nacht hinein, bis zum Einschlafen, wurde da über Musik und Kunst überhaupt geschwatzt und disputiert. Es ist mir noch jetzt gegenwärtig, wie K. M. einmal während des Ausziehens der Kleider mir die Melodie eines Elfenchores vorsang, wie er ihn damals im Kopfe herumtrug, und ich meine fast, es müsse davon etwas im »Oberon« sich finden. Ein anderes Mal sang er mir den Anfang einer Melodie zu dem Gesang eines Liebhabers vor: »O Fatime, meine Traute, die so zärtlich zu mir spricht, glaube mir, der Ton der Laute malet meine Liebe nicht«, aus einer kleinen Oper »Abu Hassan«.

Worte und Melodie habe ich sonderbarer Weise bis heute behalten, obschon ich weder Text noch Musik der Oper, die erst später fertig geworden, jemals kennengelernt habe. Mancherlei Verhandlungen fanden auch von Zeit zu Zeit auf meinem Zimmer in Mannheim statt. Operntexte war das große Bedürfnis für K. Maria. Da suchten wir denn oft in den Erzählungen, in den Novellen, die uns die neueste Litertatur brachte, nach einem Gegenstand, der sich zur Bearbeitung eignete, und wir fielen bei unserer Durchsicht bis auf das »Gespensterbuch von Apel«, das gerade damals erschienen war, und siehe da — der köstlichste Schatz für unsern K. Maria: »Der Freischütz« war gefunden, ward, man kann sagen, in der musikalischen Phantasie unseres Tondichters lebendig. Ich könnte noch die Stelle in meinem Zimmer genau bezeichnen, wo wir beide saßen und in rascher

Übereinstimmung bei diesem glücklichen Fund stehenzubleiben beschlossen. Ich sollte den Text bearbeiten, und er ward nun Gegenstand mancher Besprechung. Aber die darauffolgenden Zeiten waren dem Unternehmen nicht förderlich. Zunächst ist hier die Trennung zu erwähnen, die bald darauf erfolgte; dann brachen die großen, endlich die gewaltigen Kriegsbewegungen, die Befreiungskämpfe, aus. Ich selbst ward zuerst in den Odenwald und dann in den Schwarzwald versetzt und sollte mich zur Ausgleichung für die genossenen schönen Jahre doppelt in den Geschäften des praktischen Staatslebens umtun. Unserm lieben Karl Maria waren noch manche unruhige Wanderjahre bestimmt. Das Haupthindernis blieb aber immer die Trennung; denn es ist fast unerläßlich für eine Oper, daß der Bearbeiter des Textes und der Tondichter in fortwährendem Ideenverkehr bleiben, daß sie sich an demselben Orte zur leichten Besprechung und Verständigung aufhalten. Wohl haben sich unter meinen Papieren noch ein paar Szenen für den ersten Akt einer »Freischütz-Oper« vorgefunden, die die Exposition enthielten, ich glaube mit einer Romanze und einem Duett; aber sie taugen nicht. Die Exposition in dem Texte der fertigen Oper ist viel besser, eingreifender, und die Komposition davon ein unübertreffliches dramatisch-musikalisches Meisterwerk. Nicht so glücklich geraten möchte ich in bezug auf die Dichtung die Art der Lösung des Knotens am Schluß der Oper nennen. Sie setzt den Komponisten in manche Verlegenheit und dabei fehlt ihr der unentbehrliche reine Abschluß.

Die Trennung von Karl Maria in Mannheim, zu der es endlich doch kommen mußte, war eine sehr schwere und schmerzliche für uns alle. Es schwebte darüber die Ahnung, daß es ein Abschied für lange, für sehr lange, vielleicht für immer sein könnte, und noch ging er doch, obwohl so herrlich begabt und ausgerüstet, einem unsicheren Schicksal entgegen. Das war der Gedanke, dem das kleine Lied: »Webers Abschied« seine Entstehung verdankt. Wenige Tage vor Webers Abreise ward es auf meinem Zimmer, ich kann sagen in Eile, niedergeschrieben und gleich von ihm komponiert, und dann noch einige Male von ihm in unsern Mauern gesungen. Und seitdem, wie oft mußte ich es mit meinen anderen schönen Liedern an Gesellschaftsabenden, besonders in der Schweiz, den Leuten singen, und noch jetzt sind nach einem Menschenalter, wie ich höre, diese Lieder in der Tradition, bei manchen sogar in der Erinnerung nicht verklungen. Die Strophen des Liedes sind, wie bei den meisten Gedichten nötig ist, durchkomponiert und besonders die letzte Strophe machte jedesmal eine große Wirkung. Es ist 1817 (oder 1820!) bei Schlesinger in Berlin in einer Sammlung mit der geänderten Überschrift »Künstlers Abschied« erschienen. Ich habe den Teuren nicht mehr gesehen. Die Entfernung nach Prag, nach Dresden ohne Eisenbahn war groß; von Jahr zu Jahr hofften wir — wer konnte, wer mochte an einen so frühen Verlust denken! — Ihr findet unter meinen Papieren noch zwei Briefe von Karl Maria[1]), oder vielmehr anderthalb, denn der eine ist nur noch ein Fragment. Sie sind von München 1811 und von Dresden Januar 1821 datiert. Bewahrt sie wohl als teure Reliquien nicht von dem großen Künstler, sondern von dem edlen, herrlichen Menschen, und als Zeugnisse von der innigen Freundschaft, in der ich das Glück hatte, mit ihm zu leben.«

Es ging also dem Tondichter des »Freischütz« ganz ähnlich, wie es ein Menschenalter früher (1778) in gleicher Kunststadt schon unserm Mozart ergangen war. Mozart aber hatte bald wieder in Salzburg, dann in Wien Unterschlupf gefunden, während Weber noch sieben Jahre lang ein ruheloses Wanderleben führen mußte, bis er nach Dresden berufen wurde und dann endlich seinen »Freischütz« schaffen konnte. Zunächst wandte er sich von Mannheim nach Darmstadt zu Abt Vogler, bei dem er schon früher Kompositionsstudien getrieben hatte. Hier waren seine Studiengenossen der junge Jakob

[1]) Die Briefe scheinen verlorengegangen zu sein, finden sich jedenfalls nicht mehr im Besitz des Landgerichtsrates Freiherrn von Dusch in Heidelberg.

Meyerbeer, der später eine so ganz andere Rolle auf den Bühnen spielen sollte als unser ganz nur deutsch empfindende Weber, und der begabte, aber als Komponist weniger bekannte Gänsbacher. Hier in Darmstadt, dessen Opernleben unter der sehr persönlichen Teilnahme des Landesherren aufblühte, vollendete Weber seine Oper in lustigem Genre »Abu Hassan«, seine sechs Violinsonaten, Gesangs- und Klaviersachen.
Durch und durch deutsch empfunden ist Webers »Freischütz«, deutsch ist seine Liebe zum Walde, wie sie die herrliche Arie des Max widerspiegelt: »Durch die Wälder, durch die Auen ...«, und diese Freude am deutschen Wald konnte sich Weber nirgends auf seinen weiten Lebenswegen so innig aneignen als gerade in den wundervollen Wäldern um Heidelberg mit ihren sagenhaften Punkten und eigentümlichen Namen, wie dem »Wolfsbrunnen«, in dessen Schlucht die Seherin Jetta in ältesten Zeiten den wütenden Bissen der Wölfe erlag (wir denken unwillkürlich an die Wolfsschlucht im »Freischütz«), dem »Wildererkreuz« und den »Teufelskanzeln« des nahen Schwarzwaldes, den Weber ebenso lieb gewann wie den Odenwald und die Bergstraße.

FLÖTENUHR-KOMPOSITIONEN VON JOSEPH HAYDN

Spieluhren und Spieldosen waren die Vorläufer unserer jetzigen mechanischen Musikinstrumente. Zur Rokoko- und Biedermeierzeit war die Flötenuhr im Hause sehr beliebt. Der eigenartig feine Klang dieses Spielwerks wurde als sehr angenehm empfunden, weshalb es erklärlich ist, daß für die Eigenart dieser Klangfärbung eine besonders komponierte Flötenuhrmusik entstehen konnte.
Das Musikwerk der Flötenuhr besteht aus einer mit Stiften besetzten Walze, einem Blasebalg, einer Reihe abgestimmter Pfeifen und einem Uhrwerk mit Feder- oder Gewichtsantrieb. Es handelt sich also nach der Bauart um eine automatisch betriebene Miniaturorgel. Walze und Blasebalg werden durch das Uhrwerk in Bewegung gesetzt, und die einzelnen Stifte der Walze bringen die Pfeifen zum Klingen.
Zu Haydns Musikschülern zählte auch der fürstlich Esterhazysche Hofbibliothekar Pater Primitivus Niemecz; er war ein feinsinniger Gelehrter, ein nicht unbegabter Komponist und ein hervorragend veranlagter Kunstmechaniker. Aus seiner Hand sind drei Flötenuhren als meisterhaft gearbeitete Musikwerke entstanden. Seine Flötenuhrwerke sollten etwas Besonderes bieten, und so erfüllte ihm Haydn gern den Wunsch, eigens dafür bestimmte Stücke zu komponieren. Wir verdanken dieser Anregung dreißig köstliche Originalstücke Haydns, die erst im Haydn-Jubiläumsjahr bekannt geworden sind, obgleich bereits im Jahre 1909 durch eine Zeitungsnotiz gemeldet wurde, daß sich im Besitz der Berliner Staatsbibliothek 24 kleine, noch unbekannte Spieluhrkompositionen von Haydn befänden.
Die Niemecz-Flötenuhren wurden in den Jahren 1772, 1792 und 1793 hergestellt. Die Flötenuhr von 1792 ist mit einer richtiggehenden Standuhr verbunden; wie bei allen von Niemecz erbauten Musikwerken sind die Pfeifen, kleine, zarte Gebilde aus Birnen- oder Fichtenholz, im Boden des Kastens liegend angebracht; die Anzahl der Pfeifen beträgt 17 bis 29. Dr. Ernst Fritz Schmid-Wien, als ein Kenner des Instrumentes, schreibt darüber ein Vorwort zur Herausgabe dieser Kompositionen: »Der Klang der Flöten ist von transparentester Zartheit; von seinem stillen und feinen Zauber geht eine ganz unirdische ruhevolle Heiterkeit aus. Diese zarten Töne, wenn sie so plötzlich aus dem hölzernen Gehäuse hervordringen, vermögen uns gleichsam in eine Märchenwelt zu versetzen.«
Es sind nicht nur diese heute in Wiener Privatbesitz befindlichen Flötenuhren erhalten geblieben, sondern die dafür von Haydn komponierten Stücke sind nun auch im Klaviersatz für alle Welt zugänglich gemacht worden. Dr. Ernst Friedrich Schmid-Wien hat

diese Kompositionen für Klavier übertragen und sie mit dem Titel »Joseph Haydn: Werke für das Laufwerk (Flötenuhr)« im Verlag von Adolph Nagel-Hannover als Haydn-Erinnerungsgabe für das Haydn-Gedenkjahr veröffentlicht.
Manche dieser Stückchen haben besondere Benennung: Der Wachtelschlag, der Dudelsack, der Kaffeeklatsch. Manche erinnern wieder an Quartette und Sinfonien von Haydn; zierliche Menuette, Prestostückchen und sogar eine kleine Fuge sind zu hören.
Wie der Herausgeber mitteilt, bringt das Stück Nr. 6 »Der Dudelsack« eine Melodie, die Beethoven 1796/97 als »Russischer Tanz« aus dem von Wranitzky komponierten Ballett »Das Waldmädchen« zum Thema seiner bekannten Klaviervariationen verwendete. Das Stück stammt von Giovanni Mane Giornovichi, von dem Haydn die Weise zwanzig Jahre früher erhalten haben dürfte. Er war daher der erste, der diese Volksmelodie benutzt hat, während der rhythmisch empfundene Marsch (Nr. 25 der Sammlung), der vorher Beethoven zugeschrieben wurde und sich bisher nur in Verbindung mit einem echten Marsch von Beethoven auf einer Spieluhr vom Anfang des 19. Jahrhunderts fand (»Grenadiermarsch, arrangiert von Ludwig van Beethoven«), als eine im Jahre 1793 von Haydn geschriebene Flötenuhrkomposition zu gelten hat.
Für die Wiedergabe auf dem Klavier ist zartester und leichtester Anschlag die erste Bedingung. Kein Pedal! Alles fließend, leicht; das Figurenwerk sehr deutlich. Das Ganze spielerisch und weich! Um den originalen Klangcharakter zu veranschaulichen, ist im Klaviersatz auch die linke Hand im Violinschlüssel notiert.
Kleine Edelsteine Haydnscher Tonkunst bedeuten diese Flötenuhr-Miniaturen; sie schaffen in ihrer feinen, unaufdringlichen Art Beruhigung und Entspannung für die Nerven.
Auch der wirkliche Klang dieser Flötenuhrstücke ist jetzt durch Schallplattenaufnahmen, von den in Wien noch vorhandenen Flötenuhren übertragen, zu hören. So kann man sich dieses intime Klangideal des Rokoko mit all den melodischen Verzierungen und Läuferketten wieder wachrufen als eine Erinnerung an längst vergangene, beschaulich-behagliche Familienzeiten. *Alfred Mello*

ZU MEINEN TÄNZEN

Bekenntnisse veröffentlichen und aus der Schule plaudern ist für Künstler immer gefährlich. Man wird auf Wahrheiten festgenagelt, die vergänglich sind; denn solange man schafft, will man weiterkommen und Früheres überwinden. Für mich sind solche Mitteilungen auch nichts weiter als ein Brief an die vielen Freunde, die schreiben und fragen und denen man ja doch nicht allen antworten kann, denn das Leben einer Tänzerin ist eitel Freude nur, solange sie auf der Bühne steht. Das andere ist Tortur. Sogar die Wochen und Monate, wo das neue Programm entsteht. Der Ausdruck ist übrigens falsch, denn das neue Programm entsteht gar nicht, nur einige neue Tänze, und das Programm ist dann von selbst da, wenn man das Gefühl hat, nun ist es genug.
Für mich beginnt diese Arbeit, wenn ich von der Winterreise zurückkomme, und zwar sofort. Denn während man die alten Tänze austanzt, fällt einem dies und jenes ein, eine richtigere Bewegung, ein besserer Ausdruck, eine bezwingendere Musik, die Vorahnung eines ganzen Tanzes, und schließlich ist man froh, im Hafen angelangt zu sein und so zu tun, als gehörte das Leben wieder einem allein, und die neuen Versuche und Tänze auch. Aber sobald sie Gestalt gewinnen, ist diese größer und wichtiger als das sogenannte Privatleben, das Programm rundet sich und fordert den Beweis in der sehr viel rauheren Wirklichkeit. Dabei ändert sich noch manches, besonders die Reihenfolge; denn die Tänze entstehen ja zunächst für sich, nicht als zusammengehörige Folge, wenn auch die eine oder die andere Disposition für alle neu entstehenden Tänze eines bestimmten Abschnittes maßgebend ist. Das Leben sieht in jedem neuen Jahre neu aus, daher auch

das Programm, aber um zu zeigen, was sich im Leben und damit im Tanz ereignet hat, muß man die Reihenfolge der Tänze so wählen, daß die Wahrheit nicht durch Zufälligkeiten der Abfolge gestört wird; das Ganze ist am Ende ein längerer Tanz für sich. Einzelne der alten Tänze bleiben meist noch ein Jahr im Programm, ich kann mich von ihnen nicht trennen, weil ich sie liebe, d. h. noch nicht fertig mit ihnen bin. Diesmal die Händel-Suite, die ich besonders gern tanze, ferner die Serenata und die Cordoba von Albeniz. Die Serenata, weil ich in kaum einem Tanz mich so sehr als Instrument des von der Musik ausgehenden Fluidums fühle, als tänzerisches Instrument, das um eine unsichtbare Mitte kreist. Die Cordoba, weil hier meine tänzerische Bewegung eine musikalische Erfüllung gefunden hat, so daß eine wie voraus bestimmte Harmonie entsteht. Es wäre aber falsch zu glauben, daß die Musik für mich den Tanz bestimme. Allerdings reagiert mein Körper außerordentlich stark und spontan auf Musik, und zuweilen habe ich das Gefühl, als ob ein ursprünglicher Parallelismus zwischen ihr und meinen tänzerischen Möglichkeiten vorhanden wäre. Oft ist es so, daß sich beim bloßen Anhören einer guten Musik mein Körper wie von selbst in Bewegung setzt und scheinbar ohne mein Zutun ein Tanz entsteht. In anderen Fällen ist der tänzerische Einfall primär, aber ich bedarf zu seiner Durchgestaltung der Musik. Sie zu finden, ist um so schwerer, als Tanz und Musik keineswegs die gleichen Gesetzmäßigkeiten haben. Zumal die Akzentuierungen, Wiederholungen und Einzeldurchführungen sind für Musik und Tanz verschieden, so daß ich öfters gezwungen bin, Striche vorzunehmen, wofür ich den Musiker um Entschuldigung bitte. Vielleicht verdankt er meinem Tanz dafür eine kleine Freude oder Anregung, sofern er noch unter den Lebenden weilt. Ganz praktisch gesprochen ist es meist so, daß ich tänzerische Ideen und musikalische Erinnerungen solange mit mir herumtrage, bis sie sich wie selbstverständlich finden.

Da habe ich schon wieder etwas Falsches gesagt. Tänzerische Ideen gibt es ja gar nicht, wenigstens nicht Ideen im strengen Sinne. Es gibt tänzerische Einfälle, die ich meinem so beschaffenen und allerdings von Kindheit auf trainierten Körper verdanke. Er gehorcht mir heute so wie dem Dichter die Phantasie. Wenn er sie nicht übt, wird er auch nicht viel damit anfangen können. Im Grunde ist also das Entscheidende die tänzerische Bewegung, die so lange auf eine Verwirklichung wartet, bis mir das Leben oder, wenn ich mich einmal anspruchsvoller ausdrücken will, das Schicksal Gelegenheit gibt, mit dieser Bewegung etwas zu sagen. Was es ist, kann ich schwer in Worte fassen, denn es ist nichts Literarisches, steht auf alle Fälle dem Musikalischen näher als dem Gedachten und dem Bildhaften. Eine tänzerische Bewegung erhält Sinn durch das Erleben und den Wunsch nach Ausdruck dieses Erlebens. Daß dieser Vorgang im Raum sich abspielt, ist dabei sehr wesentlich, denn die Spannung des Körpers allein würde den Tanz im Egozentrischen festhalten; damit er andere etwas angeht, bedarf es der räumlichen Spannungen, die das tänzerische Gebilde in Beziehung setzen zur Vielheit der Wirklichkeit. Die räumlichen Punkte und Bewegungen nach vorn, seitlich, rückwärts, nach rechts und links haben dieselbe Bedeutung für sich und im Zusammenhang des Ganzen wie in der bildenden Kunst und in der Musik. Sie geben Tiefe im wörtlichen und im übertragenen Sinne.

Noch einem Irrtum möchte ich entgegentreten. Es ist nicht so, daß ein heiterer Tanz aus einem bejahenden, ein tragischer aus einem weltschmerzlichen Gefühl entstünde. Oft ist das Gegenteil der Fall. Wenn das Leben ernst ist, entsteht oft heitere Kunst und umgekehrt, wohl aus einem angeborenen Kompensierungswillen. Im Leben verrät man sich ja auch nicht immer, und in der Kunst entstünde bei einem Sichgehenlassen Selbstbiographie, aber kein Werk. Ist der Walzer aus dem Rosenkavalier von Richard Strauß heiter? Ich hoffe es, aber er beginnt mit einer Frage, und die Antworten sind mehr ein Spiel mit dieser Frage als eine Bejahung, am Ende ist der Tanz ein Spiel mit mir. Er-

heiternd für die Welt ist manches, was für den Schaffenden gar nicht so heiter war. Im Gegenteil dazu wird die Elegie von Respighi als betont religiös und jenseitig empfunden werden, und sie ist es wohl auch. Das Erschrecken vor dem, was wir im allgemeinen nicht sehen wollen, steht hinter diesem Tanz, aber ich empfände ihn als verfehlt, wenn die endgültige Ausformung nicht die Heiterkeit und Erhebung vermittelte, die wir vor tragischen Gegenständen empfinden. Ob das Rondo von Mozart heiter oder ernst ist, weiß ich nicht, für mich ist der Tanz keins von beiden. Er ist ausdruckbetonte Form, beziehungsweise geformter Ausdruck, einen Inhalt wüßte ich nicht anzugeben. Es ist überhaupt mein Wunsch, alle Tänze so aufzubauen und durchzuformen, daß der Betrachter sie ebenso frei in seine Lebenssphäre einzuordnen vermag wie absolute Musik. Nicht als ob die Interpretation jedem Belieben überlassen wäre, aber ich will sie keinesfalls von vorneherein mit inhaltlichen Bindungen belasten. Der freie Tanz will nicht in Wettbewerb treten zur Dichtung oder zum Bild, es strebt nach derselben Freiheit wie die Musik, wenn ich auch weiß, daß der Körper ein bedingteres Mittel ist als das musikalische Instrument.
In Tänzen wie der Arabeske von Granados und dem Capriccio war diese Freiheit nur scheinbar leichter erreichbar als in dem schweren und elementaren Intermezzo von Brahms oder dem Marcato von Sarasate. In Wirklichkeit gibt es in dieser Beziehung kein leicht und kein schwer, nur verschiedene Grade der Überwindung von Schwierigkeiten; aber das sind Privatsachen, die niemanden angehen. Das Ziel ist für mich erreicht, wenn man den Weg dahin nicht mehr sieht, wenn Exaktheit und Präzision, auf die ich den größten Wert lege, alles vergessen lassen, was die Freiheit des Tänzers wie die des Zuschauers beschränken könnte, wenn die reine Freude am reinen Tanz triumphiert. Für sie arbeite ich so lange, bis man nichts mehr von Arbeit spürt. *Palucca*

Meine Begegnungen mit Edvard Grieg

Mein erstes Zusammentreffen mit Edvard Grieg war gleichzeitig meine erste Klavierstunde. Als Zehnjähriger kam ich, mit einer Klavierschule bewaffnet, zu seiner Schwägerin Tonny Hagerup. Es war an einem frühen Mittwochnachmittag, einem sogenannten »Fischtag«, in Bergen. War Grieg zu Hause, dann kam er jeden Mittwoch zu den Schwiegereltern und seiner Schwägerin. Er bekam dort sein Leibgericht: »Fischsuppe« mit norwegischem Flachbrot und Butter dazu, eine Spezialität Bergens, die man nirgendwo besser bekommt. Grieg nahm mich auf seine Knie, beguckte meine Finger und meinte, sie würden eine gute Klavierhand abgeben; dann ging es ins Nebenzimmer, und der arme Grieg mußte sich das furchtbare Geklimper mit anhören. Mein späterer Unterricht wurde begreiflicherweise auf einen anderen Tag verlegt.
Den Winter verbrachte Grieg meist im Ausland; sobald aber der Frühling kam, kehrte er nach seinem geliebten Norwegen zurück und wohnte auf Villa Trollhaugen, eine Stunde von Bergen entfernt. Diesen Landsitz hatte ihm die Edition Peters gebaut und geschenkt; er lag herrlich auf einem Felsen, von Wasser umgeben. Der Weg dorthin endete an Griegs Gartenpforte; kein Neugieriger konnte näher herankommen und ihn stören. Unten am Wasser, hinter Birken versteckt, lag das Häuschen, wo er komponierte. Oft war ich im Boot draußen auf dem Wasser und hörte zu, wie er probierte, verbesserte und unzählige Male wiederholte. Seine Geduld verstand ich damals nicht, sie wurde mir aber im späteren Leben zum Vorbild.
Ich hatte schon ein paar Jahre beruflich Musik studiert und verbrachte die Sommerferien in Valders im Hochgebirge, als Grieg mit Frau und Schwägerin dorthin kam. Der Sommer war in Bergen besonders feucht gewesen, und Grieg flüchtete in ein trockeneres Klima, von der Küste weiter entfernt. Kurz vor dem Mittagessen kamen sie an. Eine Kiste Rotwein, die er mitbrachte, mußte gleich geöffnet werden, und als der Bauernjunge sich zu dumm anstellte, griff Grieg selbst zur Axt, um die Kiste zu öffnen, mit dem Ergebnis, daß er sich in die Hand schnitt. Der Arzt mußte geholt werden, und die Aufregung war groß. Verspätet erschien er zum Essen, die Rotweinflasche unterm Arm, die Hand im Verband und höchst schlechter Laune wegen seines Unfalles. Bei den Mahlzeiten hatte ich meinen Platz ihm gegenüber. Mehrere Wochen hindurch hatte ich Gelegenheit,

seine große Güte und überragende Intelligenz kennenzulernen. Ich mußte ihm vorspielen, und er gab mir gute Ratschläge. — Das Wetter wurde auch dort schlechter, und er ergriff seiner Gesundheit wegen wieder die Flucht. Niemals sah ich einen hinfälligeren Menschen; es schien, als könnte der kleine Körper den mächtigen Kopf kaum tragen. Er war schon von Geburt an ein sehr schwaches Kind gewesen. Die Eltern lebten in guten Verhältnissen, aber der Junge bekam nicht die kräftige Nahrung, die er hätte haben müssen. Seine Mutter hatte die Gewohnheit, das Fleisch so lange hängen zu lassen, bis es nicht mehr genießbar war. Zu jener Zeit gab es keine Schlächtereien in Bergen; jede Familie bezog das Fleisch direkt von den Bauern aus der Umgebung und deckte sich für längere Zeit ein. Später, als Jüngling, kam Grieg nach Leipzig und verlebte seine Studienjahre in recht intensiver Weise. Sein Körper vertrug dieses nicht, und er bekam einen Knacks fürs ganze Leben. Die eine Lungenhälfte fehlte vollständig, und als er 64jährig in Bergen starb, am 4. September 1907, war die übriggebliebene Hälfte nicht größer als die geballte Faust eines Kindes. Sein Oberkörper mußte mit einem orthopädischen Gerät gestützt werden, denn infolge der fehlenden Lunge war die eine Seite ganz eingefallen. Griegs Leben war ein einziger Kampf mit dem siechen Körper, und dies wirkte sich auch in seinem Schaffen aus. Nur eiserner Wille und größte Zähigkeit haben ihn befähigt, seine Aufgabe zu erfüllen.

In meinem ersten Konzert mit Orchester in Oslo saß er mit seiner Frau auf der ersten Reihe. Mit ihren weißen Wuschelköpfen glichen sie zwei kleinen Kobolden. Am nächsten Tage mußte ich zu ihm, und er zeigte mir, wie Clara Schumann das Klavierkonzert ihres Mannes gespielt hatte. Hinterher ging er sein eigenes Klavierkonzert mit mir durch. Er hatte eine enorm weitgriffige Hand, war aber nicht Klavierspieler im eigensten Sinne des Wortes. Die fehlende Kraft ersetzte er durch scharfe Daumenakzente; es war aber trotzdem ein unvergeßlicher Eindruck, denn ein Poet saß am Flügel. Viermal hörte ich ihn öffentlich spielen, der Eindruck war immer gleich groß.

Als Grieg die Musik zu Ibsens »Peer Gynt« komponierte, stellte ihm ein Bergenser Kaufmann ein Gartenhaus zur Verfügung. Aus Dankbarkeit wollte Grieg ihm die Peer-Gynt-Musik widmen, der biedere Geschäftsmann aber bat ihn dringend, davon Abstand zu nehmen; er wollte durch diese Auszeichnung nicht kompromittiert werden. Erst als Grieg im Auslande bereits berühmt war, fing das norwegische Volk an, ihn zu vergöttern.

Während meiner ersten Studienzeit in Berlin gab Grieg zwei große Orchesterkonzerte in der Philharmonie — wenn ich mich nicht irre, war es in der Saison 1905—06. Ich besuchte ihn im Hotel Monopol, und er forderte mich auf, seinen sämtlichen Proben beizuwohnen. Es war für ihn ein großer Publikumserfolg. Ein gewisser Teil der Berliner Presse meinte schon damals, seine Musik wäre überholt, und recht verärgert verließ er die Stadt, die er nie geliebt hatte.

Im Frühjahr 1907 traf ich Grieg in Kopenhagen. Ich war dort zu einem Orchesterkonzert engagiert, und wir wohnten beide im Hotel Bristol. Nach einer miserablen Probe, bei der nichts klappte, suchte ich ihn in seinem Zimmer auf. Er tröstete mich in herzlichster Weise und sagte: »Schlechte Probe gibt gutes Konzert«. Im Konzert saß er in einer Loge, und am nächsten Morgen — ich lag noch im Bett — kam seine Karte, worauf geschrieben stand: »Bravo! Es ging ausgezeichnet; Sie haben gesiegt!« Beim Abschied bat ich, ihn im darauffolgenden Herbst aufsuchen zu dürfen, um sein Klavierkonzert nochmals mit ihm durchzugehen, ehe ich es in Berlin spielte. Er antwortete: »Herzlich gerne, wenn ich bis dahin noch lebe.« Er hatte gerade eine Kur bei Professor Finsen in Kopenhagen durchgemacht und fühlte sich schwach und elend. Ich sah zum letztenmal in seine herrlichen, großen blauen Augen und drückte bewegt seine Hand. Er ging nach Villa Trollhaugen bei Bergen; der Sommer war dort wieder kalt und feucht, und das gab ihm den Rest. Am 4. September war ich auf einem Gut bei Rena in Oesterdalen und arbeitete gerade am Grieg-Konzert, als eine Depesche mir seinen Tod meldete. Ein unersetzlicher Verlust für Norwegen und für diejenigen, denen er ein rührender Freund gewesen war. Es war auch ein schwerer Verlust für die norwegischen Künstler, deren aller er sich herzlichst annahm, wenn sie von ernstem Streben erfüllt waren. Seinem intimsten Freunde Frantz Beyer hatte er eine kleine Höhle auf Trollhaugen gezeigt. Dort wollte er beigesetzt werden, sie sollte seine Ruhestätte sein. Er wurde auch dort begraben.

Auf einer späteren Konzertreise kam ich nach Bergen und wollte gleichzeitig Trollhaugen aufsuchen. Meine Freunde sagten mir: „Was suchst Du dort? Dort ist nichts, gar nichts mehr!" Trollhaugen war verkauft, die Kompositionshütte niedergerissen und auf Bygdö bei Oslo wiederaufgestellt worden. Das ganze Mobiliar war durch Versteigerung in alle Winde zerstreut, Griegs Asche aus der Gruft genommen und auf dem Begräbnisplatz seiner Schwiegereltern in Bergen beigesetzt worden.

Es wurmte die Bürger Bergens jedoch, daß mit dem Nachlaß Griegs so pietätlos verfahren worden war. Ein Komitee musikliebender Menschen bildete sich, Trollhaugen wurde der Stadt Bergen geschenkt, und nun begann eine mühevolle Arbeit, das verstreute Mobiliar zu sammeln und es wieder auf seinen alten Platz zu stellen. Was man nicht gutwillig zurückgab, wurde zurückgekauft. Es war der Schreibtischsessel Griegs. Die Kompositionshütte wurde aus Oslo herübertransportiert, wieder aufgestellt, wo sie früher gestanden hatte, und — last but not least — Griegs Asche wurde auf den von ihm auserwählten Platz zurückgebracht. Eine verdienstvolle Tat!
Vor drei Jahren konzertierte ich wieder in Bergen, und dieses Mal fuhr ich nach Trollhaugen. Es war ein schöner warmer Tag im April. Still und klar lag »Norasvannet« zu Füßen von Griegs Grab. Kein Boot auf dem Wasser, kein Mensch zu hören oder zu sehen. Nichts störte diese beglückende Harmonie. Ich ging durch die Räume des Hauses, sah das mehr als dürftige Mobiliar und wurde zu Tränen gerührt über die Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, die diesen großen Menschen stets ausgezeichnet hatten. *Birger Hammer.*

Hermann Wunsch: »Franzosenzeit«

Opernuraufführung im Mecklenburgischen Staatstheater zu Schwerin

Auch diese »vaterländischeVolksoper« erwies sich als Niete. Wieder wurde ein großer Aufwand nutzlos vertan für ein Werk, das ein einziges Mißverständnis darstellt. Daß die niederdeutschen Werke eines Fritz Reuter, Bandlow und Brinckmann zu den liebsten Büchern des vom Niederrhein stammenden Komponisten Hermann Wunsch gehören, ist keine Rechtfertigung für die Verpflanzung ihrer Gestalten auf die Opernbühne. Vollends Reuters klassisches episches Werk »Ut de Franzosentid« verdient nicht ein solches Los, doppelt abzulehnen bei einer Übertragung in die hochdeutsche Sprache. Wunsch glaubt trotzdem in seiner eigenen Textgestaltung etwas von dem Erdgeruch des Originals gerettet zu haben. Tatsächlich hat er nichts übrig gelassen als die Gegenüberstellung des patriotischen Amtshauptmanns Weber mit dem napoleonischen Offizier von Toll, der in der französischen Armee sein deutsches Vaterland verriet. Diese Szene steht im Mittelpunkt eines Bilderbogens von primitiver Einfalt. »Herz ist Trumpf! Und das Deutscheste, was wir haben, ist das Gemüt!« hat der Komponist selbst über seinen Opernerstling geschrieben. Man soll nicht in solchen stolzen Tönen reden, wenn die Voraussetzungen zu einer wirklichen schöpferischen Tat fehlen. Wunsch begnügt sich mit ein paar Liedern, die zu geschlossenen Formen gebunden und dann solange wiederholt werden, bis das Ohr des Zuhörers streikt, weil die Armut klanglicher Registrierung keine Kontraste und Steigerungen zuläßt. Die rhythmische Simplizität erschöpft sich schon in der ersten Szene. In der bewußten Beschränkung auf eine weder melodisch noch stimmungsmäßig ausgefüllte Liedform liegt die fundamentale Schwäche der Oper, die nicht einmal in dem meistersingerlichen Finale zündet, weil sie über untermalende Bewegung nirgends hinausdringt. Auch der Stechschritt französischer Marschmusik ermüdet rasch, weil er bis zum Überdruß wiederholt wird. Ein frisches Soldatenlied wirkt wie ein Eiland in dem Meer indifferenter Klänge, die vom Theatralischen her gesehen am Wesentlichen vorbeischwinden. Weil Gesinnung allein niemals Kunst ersetzen kann, ist eine eindeutige Ablehnung der »Franzosenzeit« kritische Verpflichtung, bei aller Anerkennung der redlichen Bemühungen Hermann Wunschs, der in der kleinen konzertmäßigen Form Ansprechendes geleistet hat.
Die Uraufführung, von Staatskapellmeister Walter Lutze mit Eifer und Sicherheit geleitet, konnte bei vortrefflichen gesanglichen und darstellerischen Leistungen das Werk nicht retten. Ein Achtungserfolg und mehr nicht! *Friedrich W. Herzog*

Landestheater Altenburg

Uraufführung: »Das Herzwunder«

Die ursprünglich für die Sprechbühne geschaffene Dichtung W. v. Scholz' wurde nach geringen Abwandlungen zum handlungsmäßigen und worthaften Träger eines bühnenmusikalischen Kunstwerkes. Das sprachlich kultivierte Werk ist durchglüht von einem Ethos, das den Erlösungsgedanken des Bußtags und den Stimmungston des Totensonntags glücklich in sich vereinigt. Natürlich gehen auf Grund der nachträglichen Angleichung dieser Dichtung an die Musik dem Zuhörer einige sprachliche Feinheiten und gedankliche Einzelheiten der Urform verloren. Doch

kommt die Entsühnung des Bruders Amandus, in dessen Seele die Erinnerung an eine Sünde gegen das Weib brennt, klar und wirkungsstark zur Ausprägung. Die Bühnenform des sakral gestimmten Werkes erscheint als »Musikalisches Mirakelspiel« fernab aller veräußerlichenden Theatralik. Sie steht unter dem Zeichen einer in sich beruhigten, nahezu epischen Intensität und trägt mehr die Wesenszüge eines Oratoriums in szenischer Gewandung an sich.
Die Partitur Fr. Hölzels bekundet durchgehend die musikhandwerklich sichere Hand und vor allem das starke künstlerische Gewissen eines jungen Komponisten, der ebenso die Technik der Orchestrierung wie die des musikalischen Satzes beherrscht. Mit einer erstaunlichen Konsequenz bezüglich der motivischen Arbeit verwendet er seine Themen zur treffsicheren Charakterisierung der handelnden Gestalten, der wechselnden dramatischen Situationen und der jeweiligen szenischen Grundstimmung. Dabei beweist er überzeugend die Modulationskraft seines Sprechvermögens, indem er die Welt der Askese ebenso bezwingend musikalisch aufreißt, wie er anderseits auch die sinnliche Wärme des wieder bewußt werdenden Liebesabenteuers und die unirdische Atmosphäre des göttlichen Wunders im Klang beantwortet. Alles in allem lernte man eine nach Inhalt und Form beachtlich wertreiche Erstlingsoper kennen, die mit Interesse der Fortentwicklung eines begabten Musikdramatikers entgegenzusehen zwingt, der schon jetzt in scharfen Konturen einen eigenpersönlichen Stil erkennbar macht. Die Arbeit brachte im Rahmen der stimmungsgeschwellten bildkompositorischen Arbeit H. Hillers und unter der auf die Tiefe gerichteten musikalischen Leitung durch Dr. H. Drewes die Handlung dank der Regie des Generalintendanten B. Vollmer zu beglückend eindrücklicher Darstellung und zeigte sich vor allem im Ablauf der darstellerischen Bewegungserscheinungen getreu der dynamischen Linienführung der Musik angefühlt. Die fast durchgehend guten solistischen Leistungen gipfelten auf in der darstellerisch und gesanglich hochkünstlerischen Durchzeichnung des Amandus durch F. Willroth-Schwenck. Das einaktige Werk, das nur eine Spieldauer von anderthalb Stunden hat, wurde ergänzt durch E. Bodarts »Hirtenlegende«. Dieses schlichte Spiel bringt (nach Lope de Vega) die Geburtsgeschichte Jesu unter stärkerer Zentralisierung auf die arme Welt der Hirten in dramatische Form und fand unter der szenischen und musikalischen Leitung des Komponisten herzlichen, verdienten Beifall. *R. H.*

Franz Mayerhoff siebzig Jahre alt

Der als bedeutender Chorerzieher bekannt gewordene Chemnitzer Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff, der am 17. Januar 1934 siebzig Jahre alt wird, lenkte vor allem 1908 zum Bachfest in Chemnitz, 1926 zum Tonkünstlerfeste am gleichen Orte mit der Uraufführung Lendvaischer Chöre und 1927 auf der Internationalen Musikausstellung in Frankfurt a. M. die Aufmerksamkeit der gesamten deutschen Musikwelt auf sich. Bei anderen Gelegenheiten sang er mit seinem Kirchenchore in Leipzigs Thomaskirche und in der Dresdner Kreuzkirche. Den Chemnitzer Lehrergesangverein führte er in Berlin und Hamburg zu großem Erfolge.
Von seinen Kompositionen, die ihn als Wahlverwandten der Neudeutschen erkennen lassen, erlebte vor allem seine Sinfonie in h- und c-moll in mehr als vierzig Städten erfolgreiche Aufführungen. Nach dem Kriege bereitete sein »Gesang der Toten« für Männerstimmen, kleinem Frauenchor und Orchester in vielen Städten würdige Feierstunden. Das begleitete Männerchorwerk »Frau Minne« und die melodienfrohe »Lenzfahrt« für gem. Chor, Soloquartett und Orchester bleiben nach wie vor dankbare Choraufgaben. Lieder, Klavierstücke, Kammermusiken, Orchesterwerke und vor allem geistliche Chöre ergänzen die Reihe Mayerhoffscher Kompositionen.
Der Meister war ursprünglich Theaterkapellmeister, faßte aber später festen Fuß in seiner Vaterstadt Chemnitz als Musiklehrer, Kantor an St. Petri und Kirchenmusikdirektor an St. Jakobi, Leiter des Musikvereins und Dirigent des Lehrergesangvereins. Während der Kriegsjahre führte er auch den Leipziger Riedelverein. Seit 1925 lebt Mayerhoff im Ruhestand. *W. Rau*

Musikerziehungs-Tagung des NS. Lehrerbundes in Aachen

Der NS. Lehrerbund in Aachen hielt am 18. November eine Tagung ab, auf der namhafte Vertreter der Musikerziehung, Schulleitung und der Dichter Eberhard König Stellung nahmen zu dem Thema: »Die Erziehung zur Kunst im nationalsozialistischen Staat«. An

den Vorträgen gemessen hätte das Thema der Veranstaltung besser gelautet: »Erziehung zum Nationalsozialismus durch die Kunst«. Die Veranstaltung hatte einen ausgesprochen repräsentativen Charakter.

Zu Beginn der Vortragsreihe richtete der Obmann des NS. Lehrerbundes im Kreise Aachen, Butzek, Begrüßungsworte an die Vertreter der Behörden und an die anwesenden Erzieher. Bürgermeister Dr. Jansen, der als Vertreter der Stadt sprach, erinnerte an die große Vergangenheit in der Kunstpflege Aachens und äußerte den Wunsch, daß die Kunstlehrerschaft in voller Erkenntnis des wohlbereiteten geschichtlichen Bodens die Überlieferung in Aachen weiterpflegen und die Kunst zum Allgemeingut des Volkes machen möge. Studienrat Schiffer begrüßte als Organisator der Tagung die Versammlung im Namen der Arbeitsgemeinschaft der Musiklehrer an höheren Schulen.

Generalmusikdirektor Prof. Dr. Raabe gab seiner Betrübnis darüber Ausdruck, daß das Interesse für Musik gerade bei der Jugend erschreckend abnehme und das Wissen um den erzieherischen Wert der Musik bei den Verwaltungsstellen nur noch in bescheidenem Umfange vorhanden sei. Die Jugend sei durch das bündische Leben in den fruchtbaren Dienst am Staate eingespannt, das sei unbedingt zu bejahen, aber sie sei es in anspruchsvoller Weise, durch die die Kunst und ihre Pflege notwendig Schaden nähme. Ein Beweis dafür sei der überaus schlechte Besuch der Schülerkonzerte, der trotz niedrigster Preise in diesem Jahre zum ersten Male in Erscheinung trete. Raabe erblickte darin ein Warnungszeichen für die Hüter der Kunst und für die die Kunst fördernden amtlichen Stellen. Er begrüßte auf das wärmste die unlängst geschehene Einrichtung der Reichskulturkammer. Ihr Zweck sei es, zwischen den Künstlern und den Regierungsstellen zu vermitteln. Und er habe gleich an sie die Bitte, sie möge die »Kunst und die Künstler leben lassen«. Es sei die besondere Aufgabe der musikerzieherischen Verbände, sich an die RK.-Kammer mit der Bitte zu wenden, zwischen der Beanspruchung der Jugend durch die Bünde und der musikalischen Erziehung einen Ausgleich zu schaffen. Die Erziehung zur deutschen Art stehe im neuen Deutschland gottlob an erster Stelle. Wie wolle man aber den deutschen Menschen zu seiner tiefsten Seelenart und zu moralischer Haltung hinführen ohne die Tiefensprache der Musik? Schumann habe einst gesagt: »Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst«. Mit diesem Wort sei kurz und knapp die erzieherische Bedeutung der Musik formuliert.

Die Grundlage der Moral sei die Ehrfurcht. Die Jugend müsse mit Ehrfurcht vor dem Kunstwerk erfüllt werden, d. h. sie müsse mit Sorgfalt an die technische Erarbeitung des Kunstwerks herangehen. Durch die Kunstpflege werde dem Staat eine moralische Kraft zufließen, deren er sich nur erfreuen könnte.

Wir verstehen Prof. Raabes pessimistische Ausführungen wohl richtig, wenn wir annehmen, daß durch sie die Musikerschaft und die amtlichen Stellen nur wachgerüttelt und auch auf die Ziele der Volksbildung hingelenkt werden sollten, die Adolf Hitler immer wieder, am stärksten wohl auf der Nürnberger Kulturrede, dem Volk ins Gewissen gebrannt hat.

Als zweiter Redner sprach Eberhard König. Ihm ist die bittere Erkenntnis zuteil geworden, daß die Dichtkunst in Deutschland kein Publikum hat, daß die Schicht derer, die Verständnis für Dichtung besitzen, sehr dünn ist. Verantwortlich dafür scheinen ihm die weit verbreiteten Phrasen zu sein: Kunst sei Sache weniger Auserwählter, und Kunst käme von Können. König möchte solchem Geschwätz seine Auffassung von dem Lebenswert der Dichtkunst und der Kunst überhaupt entgegensetzen. Erziehung zur Kunst tue not, sie könne praktisch nur durch die Kunst selbst erfolgen.

Im Namen der höheren Schulen sprach Oberstudiendirektor Billen. Seine Ausführungen waren aus schulpraktischer Perspektive gesehen. Der nationalsozialistische Staat erhebe grundsätzlich zwei Forderungen. Die erste sei das Prinzip der rassischen Auslese und der Verringerung biologisch minderwertiger Substanz. Weil damit der Staat nicht allein gebaut werden könne, erhebe der nationalsozialistische Staat die zweite Forderung: »Zielstrebige Pflege der Erbanlage der Tüchtigen«. Mit dieser Forderung weise der Staat den von ihm bestellten Erziehern eine gewaltige und verantwortungsreiche Aufgabe zu. Es erfordere den gesamten Willenseinsatz der Erzieher und eine Opferbereitschaft von größtem Ausmaße, diese Aufgabe vollwertig zu lösen. Das Erziehungsziel müsse aus der »Art des Volkes« abgelesen werden. Die »Erziehung zu deutschem Wesen« habe mit Mitteln zu geschehen, die die »Art des Volkes« am klarsten und tiefsten widerspiegeln, das sei vornehmlich die Kunst. Den Kunstunterricht könne die Jugendbildung einfach nicht entbehren. Für den wissenschaftlichen Unterricht stelle die Kunsterziehung eine unbedingt

notwendige Ergänzung dar. Zwischen den künstlerischen und wissenschaftlichen Fächern bestehe kein gradueller Unterschied.
Als letzter Redner sprach Prof. E. Jos. Müller. Musik dürfe kein »Ergänzungsfach« sein, denn sie wende sich an den ganzen Menschen. In ihr lägen Kräfte, die für die Gemüts-, Verstandes- und Willensbildung des Jugendlichen von ungeheurer Wucht seien. Prof. Müller forderte mehr Raum für die Musikerziehung im Interesse der Gesamterziehung.
Das sich an die Vorträge anschließende Konzert sämtlicher höheren Mädchen- und Knabenschulen brachte u. a. Chöre von Gr. Lange, Vecchi, Hasler, Schütz und zwei Kantaten von Heinr. Lemacher zur Aufführung. Für die Schüler und für die Lehrer war das Konzert ein Erlebnis.
Zweimal wurde das Konzert wiederholt. Der Geldertrag floß dem Winterhilfswerk zu.
Georg Goebel

Errichtung eines Max Reger-Stipendiums bei der Staatl. akademischen Hochschule für Musik, Berlin

Im Einverständnis mit dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und auf Anregung von Professor Gustav Havemann ist bei der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik die Bildung eines Max-Reger-Stipendiums in Angriff genommen worden, dessen Erträgnisse jungen deutschen Studierenden der Hochschule für Musik zugute kommen sollen. Der Grundstock für den Stipendien-Fonds wurde durch die Einnahmen eines Konzertes gelegt, das aus Anlaß des 60. Geburtstages Max Regers in der Hochschule veranstaltet wurde. Seither sind der Stiftung Spenden zugeflossen, und zwar eine Spende in Höhe von 500 RM. von der Reichsrundfunkgesellschaft und eine weitere Spende von ebenfalls 500 RM. vom Musikverlag Bote & Bock, Berlin. Von der Lehrerschaft der Hochschule für Musik wurde durch Sammlung ein Betrag von 323 RM. aufgebracht und dem Stipendien-Fonds zugeführt. Wenn das Stipendium seinen Zweck erfüllen soll, ist die Erhöhung des Fonds auf mindestens 5000 RM. erforderlich. Weitere Spenden sind daher dringend erwünscht und werden unter dem Kennwort »Max Reger-Stipendium der Hochschule für Musik« an die Kasse der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz, erbeten.

Das Theater der Jugend E. V.

Das unter der Schirmherrschaft des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels stehende »Theater der höheren Schulen« E. V., Präsident Otto Laubinger, das nun schon im elften Jahr an der künstlerischen Erziehung der Jugend arbeitet, führt jetzt nach der am 5. Juli beantragten und vor zwei Monaten erfolgten Eintragung im Vereinsregister den Namen »Das Theater der Jugend« E. V. Die Zahl der Abonnenten beträgt 22 000, die Zahl der angeschlossenen Schulen aller Gattungen rund 400. Den Ehrenausschuß bilden die Herren Oberpräsident Kube, Ministerialrat Prof. Dr. Metzner, Oberbürgermeister Dr. Sahm, Generalvikar Dr. Steinmann, Generalintendant Tietjen, Fabrikbesitzer Dr. Gustav Winkler. Nach Kleists »Hermannsschlacht«, Shakespeares »Viel Lärm um nichts«, Lessings »Minna von Barnhelm«, d'Alberts Oper »Die toten Augen« kommen im Laufe des Winters noch folgende Werke zur Aufführung:
»Wilhelm Tell« mit Eugen Klöpfer (Tell) und Heinrich George (Geßler), »König Heinrich« (Wildenbruch), »Düsseldorfer Passion« (Beyer), »Der Fremde« (Lienhardt), »Totila« (Kube), »Der Diener zweier Herren« (Goldoni), »Wiener Blut« (Strauß), »Zar und Zimmermann« (Lortzing), sowie außer Abonnement »Lohengrin« und »Carmen«. Die Vorstellungen finden nach wie vor im Berliner Theater und im Theater im Admiralspalast statt.

»Lied der Armut«

Notwendige Anmerkungen zu Anton Mayers »Geschichte der Musik«

Wer ist Anton Mayer? Diese Frage ist notwendig, um zunächst einmal die Aktivlegitimation des Verfassers der im Verlag »Deutsches Leben und Sieben-Stäbe-Verlag GmbH., Hamburg«, erschienenen »Geschichte der Musik« zu prüfen. In musikliterarischen Kreisen ist besagter

Mayer unbekannt. Und schon ein flüchtiger Blick in sein Buch beweist, daß er von musikalischen Dingen noch weniger versteht, als vom deutschen Stil. Diese Musikgeschichte ist sprachlich und inhaltlich von einem Niveau, das sich jeder Diskussion entzieht. Sie ist ein dilettantisches Machwerk, über das man zur Tagesordnung übergehen müßte, wenn nicht hinter dem Werk eine Propaganda stünde, die das Buch als die »volkstümliche Musikgeschichte für Deutsche« bezeichnete. Auf dem Umschlagblatt wird weiter behauptet, daß diese »Geschichte der Musik« eine durchaus sachliche Darstellung des vielseitigen Geschehens enthält, das die tönende Kunst aufzeichnet, und daß das Buch keineswegs trockene Geschichte ist, sondern viel Spannung enthält und sich wie ein fesselnder Roman liest. Das Vorwort schrieb Georg Vollerthun, der dem Werk ein Wirken in breiteste Schichten des deutschen Volkes wünscht, weil er in ihm den Willen zur Wandlung aus chaotischen Zuständen zur Selbstbesinnung und Sammlung erblickt. Für diese Bereitwilligkeit, die Vollerthun offenbar ahnungslos und gutmütig, ohne genaue Kenntnis des Buches, gezeigt hat, bedankt sich besagter Mayer mit einem Hymnus auf die Kompositionen Vollerthuns, der als der Erneuerer deutscher Musik hingestellt wird. Über zwei Seiten ziemlich kritikloser Bewunderung fallen dabei für Vollerthun ab, während sich z. B. Paul Graener mit acht Druckzeilen begnügen muß. Außerdem bringt besagter Mayer ein ganzseitiges Bild von Vollerthun und ein einseitiges Manuskript im Faksimile. Das Lied, »Die Wünsche« betitelt, entstammt dem Zyklus »Lieder der Anmut«. Der Setzerteufel hat aus der Unterschrift ein »Lied der Armut« gemacht und den Komponisten in Vollerthum umgetauft. Überhaupt diese Druckfehler! Eine Namenkorrektur scheint von dem Buch nicht gelesen zu sein, denn sonst wären solche Schnitzer nicht vorgekommen. Statt von Milhaud ist von Milbaud die Rede, aus Kandinsky wurde Kadinsky, aus Franz Marc Franz Marc usw. Ebenso flüchtig wie die Korrektur ist auch die Arbeit des Autors. Der Komponist der »Dreigroschenoper« heißt nicht Bruno Weill, sondern Kurt Weill! Es würde zu weit führen, die sachliche Unkenntnis besagten Mayers auf jeder Seite nachzuweisen.

Was weiß nun Anton Mayer über Pfitzner zu sagen? »Seine Bühnenwerke zeigen im »Armen Heinrich« und der »Rose vom Liebesgarten« Anklänge an Wagner, trotzdem seine karge »gotische« Natur dem blühenden Hochbarock Wagners widerspricht.« Von dem »Palestrina« stellt besagter Mayer fest, daß die Tempi überwiegend langsam sind und das Ganze ein Respekt einflößender Koloß ist. Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele« ist nach Mayers Meinung das einzige Chorwerk des Komponisten. »Das dunkle Reich« ist ihm demnach unbekannt geblieben. Wenn besagter Mayer dann weiter schreibt, daß Pfitzners Musik zu ihrem Verständnis ein sehr eingehendes Studium verlangt, das für die aufgewandte Mühe reich belohnt, so wollen wir nur froh sein, daß er darauf verzichtet hat. Er hätte sonst vielleicht noch mehr Unsinn über Pfitzner zusammengeschrieben. Daß er Busoni als musikalischen Antipoden über Pfitzner stellt, wundert uns nicht. Denn hier hatte er genügend Literatur zur Auswahl zur Verfügung. Schärfer noch muß gegen die Auslassungen besagten Mayers über Max Reger protestiert werden. Reger soll in seinen Klavierstücken »die zartesten, verhauchenden, ganz weiblichen (!) intimsten Pianistenbekenntnisse seit Chopin oder Schumann« geschrieben haben. Die Quintessenz seiner Reger-Charakteristik lautet: »Ein unermüdlicher Arbeiter am Tage, ein unersättlicher Trinker des Nachts!« Nur mit Widerwillen liest man solchen »Schrieb«, der von den übelsten Musikliteraten des November-Deutschlands nicht einmal gewagt wurde. Der anschließende Lobgesang über Reger verliert jedes Gewicht, weil niemand besagtem Mayer auch nur eine Zeile glauben kann.

Einem Laien, der sich in ehrlichem Enthusiasmus um musikalische Kenntnisse bemüht, wird niemand Achtung und Verständnis versagen. Anton Mayer ist jedoch ein Schriftsteller, der ein Wissen vorgibt, ohne das Mindestmaß von Kenntnissen zu besitzen, das als Voraussetzung des Schreibens verlangt werden muß. Von Claude Debussys Klavierstücken stellt er fest, daß sie vom Wesen der über den Ozean dringenden amerikanischen Negermusik nicht unbeeinflußt sind. Den Unsinn dieser Behauptung bestätigt schon die Tatsache, daß Debussy längst tot war, als die ersten Negerstücke nach Europa kamen. »L'après-midi d'un faune« ist keine Ballettmusik, wie besagter Mayer behauptet, sondern eine sinfonische Dichtung, auf die die Russen einmal getanzt haben. Den französischen Komponisten Maurice Ravel als den Wegweiser ins Atonale zu kennzeichnen, ist genau so falsch, denn Ravel ist nur eine Gesellschaftsausgabe von Debussy. Eine kuriose Begründung — »er war im Staatsdienst« — hat der Autor für das mangelhafte technische Können Mussorgskijs. Puccini wird restlos in Grund und Boden verdammt: »Die große Popularität der ‚Boheme' ist den weinerlichen Gesängen Mimis sowie den banalen

Motiven ihrer Genossen zuzuschreiben.« Bei der Behandlung des Liedschaffens von Hugo Wolf spricht er vom Dichter Möricke, den er einige Seiten später als Mörike bezeichnet.

Was besagter Mayer über Wagner, Schumann oder Beethoven an potenziertem Unsinn zusammengeschrieben hat, ist eine Gipfelleistung, deren Charakterisierung wir uns ersparen, da unser karg bemessener Raum zu schade dafür ist. Aber einige Stilblüten aus der Würdigung Mozarts sollen wenigstens auszugsweise die Stichhaltigkeit unserer Ablehnung erhärten. In Mozart »fließen alle Ströme der Musikalität zusammen, welche das Volk, das Land, die Luft durchziehen«. Nach Mayer hat Mozart sie durch das Medium seines Geistes destilliert. »Er war von einer tiefen unheimlichen Dämonie besessen, die in schwärzester Melancholie, in beißender Ironie, in vernichtender Bosheit zutage treten konnte.« Hier läßt der Autor »der dichterischen intuitiven Gestaltungskraft ihr freies Spiel«, denn mit Verstandeskräften kann er den Zauberer von Salzburg nicht fassen.

Zur Erleichterung des Verständnisses hat Anton Mayer als Parallele zur Geschichte der Musik stets auf die entsprechenden Geschehnisse auf dem Gebiete der bildenden Kunst hingewiesen. Irgendeinen zwingenden logischen Grund für solche Methoden gibt er nicht an. Im Gegenteil muß er bei der Besprechung von Regers Tondichtung nach Böcklin selbst eingestehen, daß Musiker mit der bildenden Kunst nicht viel zu tun zu haben pflegen. Aus der Gegenüberstellung von Musik und bildender Kunst, wie sie besagter Mayer sich zurechtschiebt, ergibt sich nur die Erkenntnis, daß er weder von der Musik, noch von der bildenden Kunst soviel versteht, um ein sachverständiges Urteil abgeben zu können. Und damit kommen wir zu der Schlußfolgerung: Reichsminister Dr. Goebbels sprach bei der Eröffnung der Reichskulturkammer von dem »herz- und blutlosen Dilettantismus eines Heeres von Nichtskönnern, die der Herr in seinem Zorn erschaffen hat«. Anton Mayer gebührt in diesem Heer eine Führerstelle. Es ist eine Anmaßung und ein unerhörter Mißbrauch der nationalsozialistischen Idee, mit dem Namen Adolf Hitlers ein Buch zu verbinden, das dem Grundsatz von Treu und Glauben widerspricht. Anton Mayers »Geschichte der Musik« ist ein fragwürdiges Konjunkturprodukt ohne Wert. Es liest sich wie eine schlechte Übersetzung. Der deutschen Kulturnation ist das Buch unwürdig. Die Reichskulturkammer aber möge mit der Einziehung dieser Musikgeschichte ein Exempel statuieren, um zu verhindern, daß besagter Mayer noch mehr Schaden anrichtet.

Friedrich W. Herzog

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

LOTHARS MÜNCHHAUSEN-OPER. *Dresdner Uraufführung am 6. Dezember*

Die neue Münchhausen-Oper von *Mark Lothar* fand bei ihrer Dresdner Uraufführung eine ziemlich zurückhaltende Aufnahme. Das beweist natürlich nichts. Denn gerade im Semperhause, der bevorzugten Opernuraufführungsstätte Deutschlands, hat man auch bei offenkundig minderwertigen lebensunfähigen Werken schon große Premierenerfolge erlebt. Immerhin hat Lothars Oper tatsächlich eine sehr sterbliche Stelle, und das ist ihr Textbuch, das von *Wilhelm M. Treichlinger* stammt. Man sollte nun zwar eigentlich meinen, daß der klassische Lügenbaron eine sehr nette Figur für eine heitere Oper abgeben müßte, aber Lothars Textdichter reiht leider nicht einfach einige Abenteuer des märchenhaften Lügners dramatisierend an, sondern gefällt sich in einem Durcheinander von Traum und Wirklichkeit, Wahrheit und Lüge, das sich verstandesmäßig überhaupt kaum als »geschlossene Handlung« erfassen läßt, sondern nur als eine tolle Phantasmagorie mit Künsten der alten Zauberkomödie und mit dem von neuzeitlichen Theaterexperimentatoren eingeführten gleichzeitigen Nebeneinander mehrerer verschiedener Schauplätze zu wirken sucht. Obwohl man annehmen könnte, daß dieses entfesselte Theater gewissen Publikumsinstinkten entgegenkäme, war das, am Uraufführungsabend jedenfalls, nicht der Fall. Man fand die dramatische Seite des Ganzen nur verworren und eben deshalb langweilig. Das war bedauerlich um der hübschen Musik Lothars willen. Diese ist von allen Verirrungen des atonalen Stils abgerückt. Das einzige etwas Ungewöhnliche ist der häufige Taktwechsel. Sonst hat der Komponist versucht, so etwas wie modernisiertes Singspiel zu geben. Sogar das alte vom Klavier begleitete

Sekorezitativ lebt in etwas bereicherter Form wieder auf und verbindet geschlossene Musikstücke nach Art der ehemaligen »Nummern«, mit Hervorhebung von Liedformen, vor allem aber mit der Lieblingsform der früheren Buffooper, dem geschlossenen Ensemble, das alle Stimmgruppierungen vom Duett bis zum Septett durchläuft. Alles ist leicht fließend und klingend behandelt, geht manchmal etwas mehr in die Breite, als dem heiteren Stil eigentlich gut ist, wirkt aber doch stets angenehm. Stark überzeugende melodische Einfälle freilich begegnen nicht. Denn nicht aus großer individueller Schöpferkraft, sondern aus feinem, kultiviertem Können ist diese Opernmusik entstanden. Einzeleindrücke heben sich verhältnismäßig wenig hervor, am wenigsten im ersten Akt, der mit einer Mondfeerie der Hauptsache nach zweckentsprechende Illustrationsmusik ist. Im zweiten Akt gefallen besonders die Duette des lyrischen und des drastisch-komischen Liebespaares, im dritten zwei große Soloszenen des Münchhausen, der über die Lüge philosophiert. Daß die Musik im ganzen nicht so theatralisch ist, wie es der Vorwurf eigentlich fordert, ist im übrigen auch ein Punkt, der dem Werk die Wirkung auf das Publikum erschwert.

Die Dresdner Aufführung hatte unter *Kutzschbachs* musikalischer und *Staegemanns* szenischer Leitung alle Wirkungsmöglichkeiten der Neuheit herausgeholt. Einen wesentlichen Anteil am Erfolg hatten auch die lustigen, aber doch poesievollen Bühnenbilder *Mahnkes*. Den Münchhausen sang *Schöffler* mit allen stimmlichen und darstellerischen Tugenden eines liebenswürdigen gewandten Spielbaritons. Ein großes Ensemble bester Kräfte der Dresdner Oper stand ihm zur Seite. Sie alle taten ihr Bestes, dem Komponisten zu einem Erfolge zu verhelfen, der sich aber wie gesagt nur als flauer Achtungserfolg ergab.

Eugen Schmitz

URAUFFÜHRUNG EINER SCHWEDISCHEN OPER IN BRAUNSCHWEIG

Das Braunschweigische Landestheater setzt sich unter der Leitung seines neuen Intendanten *Oskar Walleck* mit Eifer für eine Erweiterung des deutschen Opernspielplans durch national-volkstümliche Werke ein. Es hat bis zum Februar nicht weniger als drei Uraufführungen vorgesehen. Daß es sich dabei um drei Werke ausländischer Komponisten, um *Nathanael Bergs* »Engelbrekt«, Atterbergs »Flammendes Land« und Malipiero-Pirandellos »Die Fabel vom vertauschten Sohn«, handelt, mag Zufall sein, es zeigt aber, daß die Forderung nach neuen nationalen Opernwerken nicht eng auf die Grenzen des Landes beschränkt sein soll, sondern sich auf volkhaft-nationale Werke überhaupt bezieht. Nathanael Berg, der jetzt 50jährige Schwede, hat mit seinem »Engelbrekt«, mit dem die Reihe der Uraufführungen in Gegenwart des Komponisten und des schwedischen Gesandten eröffnet wurde, eine Art Nationaloper des schwedischen Volkes schaffen wollen, wie wir Deutsche sie in Wagners Werken besitzen. Das Textbuch, das der Komponist sich selbst geschrieben hat, stellt einen Stoff aus der schwedischen Geschichte des 15. Jahrhunderts mit engster Anlehnung an die historischen Ereignisse dar. Schweden stand damals unter der Herrschaft des Königs Erik von Dänemark und Pommern, eines schwachen Fürsten, dessen Vögte das Land schwer bedrückten. Auf das erste Bild im Hause Engelbrekts folgt eine Art nordische Rütliszene im verschneiten Wald, in der Engelbrekt zum Führer im Freiheitskampfe gewählt wird. Zwei Szenen am Hofe des Königs Erik in Kopenhagen und im Rate der schwedischen Stadt Vadstena schließen sich an. Engelbrekts Abstieg vollzieht sich durch die Uneinigkeit des Adels, in dem er zahlreiche Feinde hat. Seine 1431 erfolgte Ermordung bringt der Komponist nicht auf die Szene. Sie liegt zwischen dem sechsten und siebenten Bild. Dieses ist eine Totenklage an der Bahre des Führers vor einer weiten offenen schwedischen Landschaft. In einen halb traurigen, halb hoffnungsvollen Marsch klingt die Oper aus.

Für Berg ist das Wesentliche in der Oper offenbar die Handlung. Die Musik tritt hinter ihr verhältnismäßig stark zurück. An wichtigen Höhepunkten, etwa bei der Auseinandersetzung Engelbrekts mit König Erik im dritten Bild, schweigt sie für kurze Augenblicke ganz und macht für einen oder zwei Sätze dem gesprochenen Wort Platz. Man möchte von einer geradezu naiven Angst sprechen, den Fortgang der Handlung durch den Sänger aufzuhalten. Die Musik dient daher fast durchweg einer losen stimmungsmäßigen Untermalung der Handlung und der Situationen. Ihr Schwerpunkt liegt im Orchester. An einigen Stellen weist sie starke dramatische Akzente auf, ihr Charakter ist

im wesentlichen aber getragen. Alte nordische Volksweisen sind in starkem Umfang als thematisches Material verwandt. Sinfonische Vor- und Zwischenspiele fügen sich in die Szenen ein, enthalten Naturschilderungen oder übernehmen sogar gegenüber der Handlung die Führung. Die Ermordung Engelbrekts zwischen dem sechsten und siebenten Bild, die das Zwischenspiel berichtet, bleibt dem Zuschauer so eigentlich unverständlich; er weiß daher mit dem rein lyrischen Schlußbild nichts anzufangen. Geschlossene Gesangsformen finden sich kaum, die Oper ist durchgehend dialogisch komponiert. Es sprechen der herbere nordische Mensch und eine seltsame Verhaltenheit aus ihr. Es ist für das deutsche Publikum daher nicht ganz leicht, sich in diese Welt hineinzuversetzen. Dazu kommt, daß das Textbuch einen dramatischen Kern nicht hat, sondern das Leben des Helden in einzelnen unzusammenhängenden Bildern schildert, die zwar bis auf das letzte völlig handlungslose jedes für sich dramatisch, in ihrer Aneinanderreihung aber episch sind. Der Beifall war trotzdem zum Schluß sehr stark. Er galt ebenso sehr wie dem Werk der glanzvollen Aufführung unter der Regie des Intendanten *Walleck* und der Stabführung des ersten Kapellmeisters *Willy Czernik*. Die Oper stellt durch eine Unmenge kleiner Rollen große Anforderungen an das Ensemble. *Karl Schmidt* bot als Engelbrekt eine klug gesteigerte Leistung. Der Komponist dankte zum Schluß ebenso wie die Darsteller zahlreiche Male mit dem deutschen Gruß.

Gerhard Weise

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: Die Auswahl an neuen musikalischen Werken, mag auch nicht alles Erklingende für das Mikrophon geeignet oder von durchaus unbestreitbarer Qualität sein, gibt ein erfreuliches, höchst eindrucksvolles Bild angeregtesten Schaffens; erfreulich besonders darum, weil alle noch so voneinander abweichenden Einzelerscheinungen zusammengefaßt dennoch ein gleichgerichtetes Streben, ein gemeinsames Fortschreiten auf verschiedenen Wegen erkennen lassen. Welches auch der Anknüpfungspunkt jedes einzelnen in der Vergangenheit sein mag — es tut wenig, ob es die spröde Polyphonie barocker Meister oder die mit Spannungen und Erregungen geladene Ausdruckskunst der großen Romantiker ist —, immer ist es der Schoß der deutschen Musik, aus dem diese Kräfte quellen; befreundet und benachbart strömen sie drängend vorwärts, noch unbekannten Formen einer zukünftigen Kunst entgegen, die, welcher Art sie auch sein mag, dem Boden unserer großen Tradition entwachsen sein wird. So, im Zusammenhang der Entwicklung und als Glied des Ganzen, ist jedes neue Werk wertvoll und seine Propagierung durch das weittragende Sprachrohr des Rundfunks ein unschätzbarer Dienst an unserer musikalischen Kultur.

Die kleineren Formen des Liedes und der Kammermusik spiegeln das Gesicht der gegenwärtigen Kunst am treuesten wider. Eine Ostpreußenstunde des *Deutschlandsenders* enthielt als größten Gewinn zart elegische, vielleicht allzu beruhigte Gesänge *Otto Beschs* und Lieder im Volkston *Friedrich Welters*, deren einfache Diktion von gewählter Satzkunst getragen wird. Die Altistin *Irma Drummer* gestaltete mit ergreifender Innerlichkeit eine bedeutende Folge von Liedern *Pfitzners*, *Regers* und *Armin Knabs*; wieder wurden die Gesänge des letzten zu einem starken unabweisbaren Eindruck durch einen seltsam verhaltenen Ton, der wie eine leise Erinnerung Schumannscher Tiefen in ihnen aufklingt und ihren schlichten Linien einen besonderen Sinn gibt. Ein Konzert des Berliner Lehrergesangvereins, aus der Philharmonie übertragen, brachte nach starken und echt chormäßigen Kompositionen *Mathieu Neumanns* und *Walter Moldenhauers* die Uraufführungen von *Richard Trunks* Chorzyklus »Feier der neuen Front«, einem würdigen Beispiel politischer Lyrik, und vier mit sicherer Hand nach Dichtungen Goethes gestalteten Chorliedern *Hermann Zilchers*.

Rudolf Peterkas charaktervolles, aus echtem Musikertum geschaffenes Streichquartett Opus 2, *Karl Marx'* erfreulich klare, auf den viel betretenen Wegen vorklassischer Meister fortschreitende Phantasie und Fuge Opus 7, *Albert Hösls* recht unbeschwerte, aber anregend spielbare Sonate für Violine und Klavier sind als Auslese an Kammermusik zu nennen; zwei flüssig geschriebene Bläserquintette von *August Klughardt* und *Theodor Blu-*

mer wurden von der prächtig musizierenden Bläservereinigung der Philharmoniker in helles Licht gerückt. *Bruno Hinze-Reinhold* gestaltete *Joseph Haas'* »Reigen und Romanzen« mit der Sicherheit überlegenen Könnens und hoher musikalischer Kultur; *Walther Gieseking* zeigte an Musik von Bach, Beethoven und Brahms die intime Seite seines pianistischen Genies. In den von *Edwin Lindner* geleiteten Orchesterkonzerten hörte man ein effektvolles Orchesterscherzo *Ferdinand Scherbers*, das Schumannschen Karnevalspuk mit den Zauberformeln Straußscher Orchestertechnik beschwört. Als Solist glänzte *Gasparo Cassado*, ein vornehmer und unbeschränkter Könner, der dem Dvorakkonzert klassische Haltung lieh. Die Sendungen der *Funkstunde* runden das Bild der gegenwärtigen Kunst zu umfassendem Überblick. Hier war das moderne Lied durch *Paul Graeners* Minnelieder, durch *Hugo Kaun*, *Richard Trunk* und *Clemens Schmalstich* vertreten. Hervorzuheben sind außerdem die mit kraftvoller Natürlichkeit gesättigten Gesänge *Hans Renners*, deren einprägsame Melodik, zuweilen auf Schubert und Loewe zurückgreifend, sich in die gute deutsche Liedtradition einfügt, und *Hans Reuß'* bedeutsames »Wacht auf«, das sich aus starken harmonischen Spannungen zu wuchtigem Eindruck steigert. *Kurt Fiebigs* erstes Streichquartett, das allein die neue Kammermusik repräsentierte, ist eine fesselnde Arbeit von selbständiger Haltung, die manche starke Einzelheit der melodischen Diktion und Stimmenverbindung enthält, der aber im ganzen etwas von dem spröden Charakter einer Kompositionsetüde anhaftet.

Größeren Raum nahmen die orchestralen Veranstaltungen ein. Ein Abendprogramm stellte flüssige, aber gar zu leichtgewichtige Sätze aus Opern *Mark Lothars* mit ungleich anspruchsvolleren Orchesterliedern *Georg Vollerthuns* zusammen. Höhepunkt war der vierte Liederkreis nach Agnes Miegel, in dem romantische Farbe, große Empfindung und eigenartig erfundene Melodik zu glücklicher Wirkung zusammenstimmen; das innere Format dieser Lieder rechtfertigt den Aufwand des Orchesters. Drei neue Orchesterlieder *Kurt von Wolfurts* sind als Erzeugnisse eines völlig andersgerichteten Kunstwillens zu werten; hier herrscht die Sorge um die rein musikalische Form, der Affekt erscheint gebrochen durch den geschliffenen Spiegel des Klanges, statt Farbe und Stimmung gilt die klare thematische Zeichnung. Wir stellen das auf starken gesanglichen Melodieformeln aufgebaute »Zigeunerlied« am höchsten. Vorher hörte man Wolfurts Tripelfuge Werk 16 für Orchester, ein bis auf die etwas gewaltsam herbeigeführte Schlußsteigerung völlig ausgeglichenes musikalisches Bauwerk und eine der gelungensten modernen Neubelebungen polyphoner Instrumentaltechnik. *Hans Bullerians* »Sinfonietta« ist das Werk eines echten Musikers, der jedoch in der Auswahl seiner Wirkungen gar zu unbedenklich verfährt; von ähnlich vitaler Schaffenskraft zeugt *Oskar Wappenschmitts* Chorwerk »Totenfeier«, dessen Wirkung die gar zu einfache formale Anlage starken Abbruch tut. Als großartiger Hintergrund der jüngsten Kunst wirkte *Pfitzners* Bekenntniswerk »Von deutscher Seele«, das in der authentischen Darstellung des Komponisten aus der Philharmonie übertragen wurde.

Von den ausführenden Künstlern des Monats nennen wir den Japaner *Viscount Hidemaro Konoye*, der als Dirigent wie als Komponist eine bewundernswerte Einfühlungsfähigkeit in abendländische Formen bewies. Das auf einer tausendjährigen chinesischen Melodie beruhende Präludium »Etanaku« brachte mit unmittelbarer Deutlichkeit den Abstand der Kulturen zum Bewußtsein; die Harmonisierung der gleichmäßig fließenden Melodie war für unsere Ohren trotz langjähriger atonaler Gewöhnung eine harte Zumutung. Das Bild des Dirigenten *Frickhoeffer* zeichnete sich in einer Reihe sinfonischer Darbietungen mit charaktervoller Schärfe ab; die für die Übertragung unerläßliche klangliche Abschattierung und thematische Klarheit seiner Aufführungen ist ebenso wertvoll wie sein stets spürbares inneres Verhältnis zu den Meistern der klassischen Musik; allein bei Beethoven vermochten einige zu scharfe Tempi, die sich über eine wohlbegründete Tradition hinwegsetzen, nicht zu überzeugen. *Ernst Praetorius* gab eine höchst intensive, klanglich hervorragende Darstellung der aus unerfindlichen Gründen immer noch selten zu hörenden zweiten Sinfonie Bruckners. *Elly Ney* als formsichere Interpretin zweier Spitzenwerke der Konzertliteratur, des Beethovenschen Opus 73 und des Brahmsschen Opus 83, *Margarete Ansorge*, die Liszts h-moll-Sonate technisch und geistig erschöpfte, *Erich Röhn*, der Tschaikowskijs Violinkonzert bravourös, aber nicht völlig ausgeglichen spielte, endlich *Fred Drissen* als schönsingender und *Wilhelm Strienz* als scharf charakterisierender Mittler Schubertscher Lyrik hoben sich unter den Solisten

ab. Als gelungene Neubelebungen älterer Musik verzeichnen wir eine Kammermusikstunde, in der *Georg Kniestädt* klangselige Violinduette und das Nonett des Meisters *Ludwig Spohr* in unsere Erinnerung rief, sowie eine mit schöner Sorgfalt durchgearbeitete Aufführung von *Georg Bendas* Duodrama »Medea« unter *Hans von Benda*, an deren starkem Eindruck freilich die imponierende Ausdruckskunst der Sprecherin *Agnes Straub* in hohem Grade beteiligt war; als verdienstvolles Einsetzen für ein edles, aber unpopuläres Werk ist endlich die Sendung von Liszts Graner Messe aus Leipzig hervorzuheben, die diese ekstatische Dichtung einer religiösen Phantasie vorbildlich in Klang und Ausdruck erstehen ließ.

Werner Oehlmann.

BRESLAU: *O.-S.-Kantate,* Dichtung von *Nakrawiez,* Musik von *Gerhard Strecke,* Oberschlesien, das Land an der blutenden Ostgrenze Deutschlands, bewohnt von einem kämpferischen Menschenschlag, von dunklen Schicksalswolken überschattet, ist von einem Heimatdichter aufs neue besungen worden. Er führt uns an die heilige Kampfstätte des Annaberges, in Gruben, an Halden, an die Wasser des Malapane, vor allem: zur Seele des Landes und seiner Menschen. Der Dichtung hat Gerhard Strecke Klang gegeben. Der Klang ist herb, von einem dunklen, melancholischen Unterton beherrscht; alles, was uns an den oberschlesischen Menschen auffällt: Frömmigkeit, Wildheit, Schicksalsbewußtheit, das schließt der Klang in sich. Funkisch im eigentlichen Sinne ist das Werk nicht, dazu sind Satz und Instrumentation nicht durchsichtig genug, vom Wort war wenig zu verstehen. Im Konzertsaal wird die Kantate unmittelbarer wirken als im Funk. Sie ist weder stofflich noch in bezug auf die künstlerische Einkleidung eine lokale Angelegenheit; sie ist eine Aufgabe für jeden deutschen Chor. *Rudolf Bilke*

Der neue »Hesse« ist da!

HESSES MUSIKERKALENDER 1934. 56. Jahrgang, 3 Bände, 1530 Seiten, geb. RM. 8,—. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Noch vor Weihnachten ist der 56. Jahrgang von Hesses Musikerkalender herausgekommen. Nach der Notausgabe des vorigen Jahres erscheint er wieder in seiner allen Musikern und Musikfreunden vertrauten Gestalt in drei Bänden. Band I enthält das Notizbuch, ein schmuckes Bändchen in Leinen gebunden, der Text auf Schreibpapier, das ganze praktisch eingerichtet: täglicher Notiz- und Stundenkalender reichend bis 31. 12. 1934, Stundenpläne, umfassende Liste der Geburts- und Todestage berühmter Musiker usw. Band II und III sind die eigentlichen Adreßbände. Sie enthalten alles Wissenswerte über das Musikleben von etwa 450 Städten (Städteartikel mit genauen Anschriften) in Deutschland und im deutschsprachigen Ausland (Österreich, Tschechoslowakei und Schweiz) und geben ein getreues Spiegelbild der deutschen Musikorganisation: Musikkammer, Konzertdirektionen, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften, Musikkritiker, Musikverleger, Instrumentenfabriken und -handlungen usw. usw. Den Beschluß bildet ein nach tausenden zählendes Adressenverzeichnis bekannter Künstler und Pädagogen.

Die Redaktion des heurigen Jahrganges gestaltete sich natürlich besonders schwierig und arbeitsreich. Durch die nationale Revolution ist selbstverständlich auch das deutsche Musikleben von Grund aus umgestaltet worden. Eine genaue, wenn auch nur vorläufige Prüfung hat ergeben, daß die Redaktion alles darangesetzt hat, um das sicherlich ungeheure Material gründlich zu verarbeiten und den »Hesse« auf den neuesten Stand zu bringen. Daß natürlich kleine Versehen unterlaufen sind, liegt sowohl im Wesen einer jeden lexikalisch-statistischen Arbeit begründet, als auch im behandelten Stoff selbst, der ja ständig in Fluß ist. Der bescheidene Name »Kalender« paßt längst nicht mehr für dieses umfangreiche Nachschlagewerk, an dem Hunderte bekannter Musikpersönlichkeiten mitarbeiten. Da die früheren Jahrgänge überholt und unbenützbar geworden sind, wird jeder, der mit Musik zu tun hat, nach dem neuen Jahrgang greifen. Möge er, wie Paul Graener in seinem Geleitwort zur diesjährigen Ausgabe sagt, in seiner Gemeinnützigkeit Führer und Diener zugleich sein, dann hat er seinen schönsten Zweck erfüllt.

Felix Roeper

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Werktreue ist der hervorragendste Charakterzug des Dirigenten *Hans Pfitzner*. So wurde Beethovens »Pastorale« und Wagners »Tannhäuser«-Vorspiel gewissermaßen neu entdeckt. Es ist in Berlin üblich geworden, die Dirigenten nicht nach ihrem Können, sondern nach ihren »Mätzchen« zu beurteilen. Eine effektvolle Nuance erscheint ihnen wichtiger, als das Werk, vor das sie erst einmal sich selbst stellen. Und nun kam Pfitzner, nahm das erste Allegro der Sinfonie in ganz gemächlichem und gelassenem Tempo, hielt dieses Tempo durch und entspannte den Bogen in einer Natürlichkeit, die ganz elementar wirkte, wie der plötzlich einschlagende Kontrast des Gewitters, das in zündendem Aufriß erklang. Dieselbe Metamorphose erfuhr das »Tannhäuser«-Vorspiel, nämlich die Rückkehr zum Geist seines Schöpfers. Die Venusberg-Musik, meist überhetzt und übertrieben, wurde auf die Präzision der Rhythmik zurückgeführt. Und der Pilgerchor gewann in der pastosen Breite der Posaunen ein vorher nie entdecktes Pathos. Zwischen diesen Werken spielte die junge *Maria Koerfer*, eine Pianistin von außergewöhnlichem Format, Pfitzners Klavierkonzert op. 31 mit einer männlichen Kraft und seelischen Zartheit zugleich, die in der Bewältigung der virtuosen Waghalsigkeiten des Werkes faszinierten. Makellose Technik, voller satter Ton und ursprüngliche Musikalität schufen eine mitreißende Wiedergabe. *Erich Kleiber* und Beethoven sind zwei Gegensätze, die weltenweit voneinander getrennt liegen. Daß ein Dirigent, der einen Alban Berg oder Karol Rathaus mit Begeisterung zelebrierte, den Zugang zu der Musik Beethovens nicht leicht finden kann, ist verständlich. Aber dann sollte er die Finger davon lassen und nicht die Neunte Sinfonie auf Kleibersche Manier mißdeuten. Die Sauberkeit der Einstudierung verdient Anerkennung, wenn sie auch eine Selbstverständlichkeit ist. Aber so kalt und bewußt in der extremen Dynamik, so eigenwillig in den Zeitmaßrückungen und so motorisiert und schneidig im Finale wurde die Sinfonie bisher wohl kaum aufgeführt. Wo es bei Kleiber fehlt, erkannte man besonders im Adagio, das in seiner Melodik unausgefüllt und matt erklang. Der *Bruno-Kittelsche* Chor folgte dem Husarenritt Kleibers mit Bravour. Von den Solisten verdient die begabte *Käte Heidersbach* an erster Stelle genannt zu werden. *Eva Liebenbergs* Alt klang rauh und wenig edel. *Ch. Kullmanns* Tenor und *Watzkes* Baß hielten guten Durchschnitt. Der englische Dirigent *Sir Thomas Beecham* ist eine der seltsamsten und kuriosesten Erscheinungen auf dem europäischen Konzertpodium. Er ist in seiner Dirigierweise ein quecksilbernes Temperament, das mit tänzerischen Gesten gleich suggestiv auf die Musiker und das Publikum wirkt. Bei Beurteilung solcher optischen »Reize« entscheidet schließlich der Erfolg beim Orchester und dieser gibt ihm recht, denn seine Zeichengebung wird mit verblüffender Präzision befolgt. Die Mozartsche Sinfonie Nr. 38 in D-dur wird in punktierter Grazie übermodelliert. Aber in Delius' impressionistischer Rhapsodie »Brigg fair« und Dvoraks Sinfonischen Variationen weiß er originelle und einprägsame Wirkungen herauszuholen. *Wilhelm Furtwänglers* Wiedergabe von Beethovens »Pastorale« war der Gegenpol zu Pfitzners Interpretation. Hier empfing Beethoven ein kämpferisch erhitztes Gesicht, das von stärksten Auftrieben erfüllt war. Max Trapps »Sinfonische Suite für Orchester« trägt nur in den Ecksätzen modernen Charakter. Man spürt die Absicht, ohne organischen Zwang modern sein zu wollen, aus dem Leerlauf des Mittelsatzes. Dürftig in der Substanz erschien auch *Respighis* Concerto gregoriano, dessen Stilwille unbestimmbar ist. Es fand aber Beachtung durch den jungen italienischen Geiger *Arrigo Pellicia*, der als eminentes Talent zu preisen ist. Aus Italien kamen auch das *Trio di Roma* und das *Quartetto di Roma*, zwei hochkultivierte und von echter Musizierfreudigkeit beschwingte Spielergemeinschaften. Bei *Benjamino Giglis* Gesang verstummt jede Kritik in dankbarer Bewunderung und Begeisterung vor der Offenbarung eines Stimmwunders ohnegleichen. Strömender und strahlender, ohne den leisesten Sprung vom Piano bis zum Forte, gibt keine Kehle der Welt Töne her. Ein begnadeter Sänger, dem Deutschland aus vollem Herzen dankt, weil er im Dienst der Winterhilfe durch seine Kunst uneigennützig Not und Elend lindern half.

Friedrich W. Herzog

BOCHUM: Wiederum dirigiert Prof. *Reichwein* die städtischen Konzerte und präsentierte gleich zu Beginn mit Gottfried Müllers Variationen und Fuge über das Volkslied »Morgenrot« (op. 2) eine interessante Neuheit. Mögen Brahms und Reger bei der

Eingebung der Komposition zugegen gewesen sein, das wechselnde Farbenspiel der sechs Variationen und Fuge verrät doch ein feines Empfinden für anregende Verflechtung der Instrumentalgruppen, und der Dur-Moll-Charakter des übersichtlich gegliederten und modulierten Klanggebäudes gestattet verträumte, kämpferische, schmerzliche, trauernde und am Ende siegende Stimmung spürbar zu machen. Die gefühlsbeschwingte Deutung fand starke Beachtung. Pfitzners cis-moll-Sinfonie, die Reichwein pultfrei und werktreu auslegte, fluoreszierte, so daß die düstere Machtstimmung ihres Eingangs mit dem sich anschließenden wilden Spuk, die zartmelodische Schönheit des Themas im harmonisch kühn verwickelten langsamen Satz und der herbkämpferisch ausgeweitete Schluß tiefen Eindruck hinterließen. *Walter Giesekings* faszinierende pianistische Kunst beschenkte uns mit R. Schumanns a-moll-Konzert und vier kleinen Stücken von Brahms. Der städtische Musikverein machte sich um die verinnerlichte, technisch saubere Auslegung der f-moll-Messe von Bruckner verdient. *Oskar Jölli* sang Bachs klippenreiche Solokantate »Ich will den Kreuzstab gerne tragen«, verläßlich. R. Strauß' Sinfonia domestica, von 90 Kammermusikern mustergültig diszipliniert gespielt, ehrte die gediegene farbensprechende Elastizität des zusammengeschweißten Instrumentalkörpers, den *Reichwein* befehligte. *G. Kulenkampff* spielte Mozarts D-dur-Konzert virtuos. Das erste Kammerkonzert hob *Curt Hofmanns* c-moll-Bläser-Quintett (op. 17), eine feinhörig und melodiös inspirierte Arbeit erfolgreich aus der Taufe. In *Willy Mehrmanns* gehaltvollen geistlichen Abendmusiken begegnete man Bach, Eccard, Rosenmüller, Walther Thomas und Reger stilecht. *Fritz Klinkhart* brachte mit den vereinigten Kirchenchören der Altstadt Heinrich Zöllners Oratorium »Luther« einprägsam in Erinnerung. Neuzeitliche Chormusik von Erpf, Trunk, Rein, Kaun, L. Weber, Heinrichs, R. Hoffmann, Laub und Nagler wurde durch den tüchtigen Kammerchor und Männergesangverein »Liederfreund« unter dem anfeuernden Stab *Paul Folges* in aufnahmebereiten Herzen zum Erlebnis.

Max Voigt

BRAUNSCHWEIG: Auch im Konzertleben bildet das *Landestheater* die weithin leuchtende Spitze des Freistaates. Die *Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle* standen vor der Katastrophe, da wählte der Intendant *Oskar Walleck* Professor *Herm. Abendroth* zum Dirigenten und verstärkte namentlich den Streichkörper, die acht ersten auf zwölf Geigen, dementsprechend auch die tieferen Stimmen. Die Spielfolge des ersten Abend mit tadelloser Wiedergabe der Werke erzielte stürmischen Erfolg, den zweiten Abend feierte *G. Havemann* (Beethovens Violinkonzert) ähnliche stürmische Triumphe wie der Dirigent nach Pfitzners Sinfonie (cis-moll) und der »Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3). Die *Solisten der Kapelle* unterstützen gern die Aufnahme der Kammermusik in den Spielplan. *Willi Sommer* erzwang mit Händels »Messias« und *W. Gernik* mit O. Jochums Oratorium »Der jüngste Tag« *(Lehrergesangverein)* unvergeßlichen Eindruck. Der *R. Wagner-Verband deutscher Frauen* verpflichtete das *Klingler-Quartett* und *W. Gieseking. O. Sommer* unterstützt mit dem *Musikverein* die Bemühungen des *Nationalsozialistischen Kulturvereins*, *Karl Straube* gestaltete das Domkonzert mit seinem Schüler *Gerhard v. Schwartz* als Solisten und dem Leipziger Thomaner-Chor zu einem unvergeßlichen Erlebnis.

Ernst Stier

BRESLAU: In einem Volkssinfoniekonzert der Schlesischen Philharmonie dirigierte *Joachim Albrecht* (Prinz von Preußen) eigene Orchesterkompositionen. Die »Fest-ouvertüre«, die »Prinz-Louis-Ferdinand-Fantasie«, die »Deutsche Fantasie«, gehören nicht zur Gattung der Konjunkturmusik. Ihre Niederschrift liegt Jahre zurück. Daß sie erst jetzt zur Aufführung kommen, liegt an ihrem Gesinnungsausdruck. Was Erfindung und Form anlangt, so gehören sie zu dem gepflegten Mittelgut, daß durchaus schätzenswert ist, in Volkskonzerten auch erzieherisch wirkt. — Die neue Zeit treibt die Männergesangvereine aus der programmatischen Enge, in die sie hineingeraten waren, heraus. Der Gesangverein Breslauer Lehrer vereinigte sich mit zwei Frauenchören zu einem großen gemischten Chore, und eröffnete sich selbst und seinen Freunden den Zugang zu einem hier wenig gepflegten Literaturgebiet. Unter der Leitung des neuen Chormeisters *Wilhelm Sträußler* kamen die Fest- und Gedenksprüche von Brahms, Goethelieder von Arnold Mendelssohn in feinster Ausarbeitung und mit hinreißendem Schwunge zum Vortrag. Der Männerchor sang Richard Trunks »Feier der neuen Front«. Schirachs Dichtung ist wert-

voller als Trunks Musik. Kultureller Aufbauarbeit diente eine Unternehmung des Hochwaldsängergaus, der in zwei Konzerten musikalische Heimatkunst herausbrachte. Es war hochbefriedigend, zu hören, mit welcher Kraft der heimatliche Boden das Schöpferische trägt. Hervorzuheben der junge, eigenwüchsige Komponist *Max Wagner*. — Starke Hoffnungen knüpfen sich an das begonnene Kompositionswerk von *Hans Georg Burghardt*. Die Lieder, Kammermusikwerke und Klavierstücke, vorläufig nur einem kleinen Kreise bekannt, haben jugendliches Gepräge, bewußte Haltung, fesselnde Form. Sie verdienen vor der neuen Front zu erscheinen.

Rudolf Bilke

CHEMNITZ: Mit der politischen Umwälzung kamen auch neue Männer in das Kunstleben, das sich seit einigen Jahren um Raum und Führer der städtischen Theater gruppiert. Das Jubiläumsjahr der *Städtischen Kapelle* hat ihr zwar nicht den eigenen Führer gebracht, aber dadurch, daß die ständige Leitung der Sinfoniekonzerte dem ersten Theaterkapellmeister übertragen worden ist, sind Plan und Stetigkeit in unser Konzertleben gekommen. *Ludwig Leschetizky* heißt der neue Dirigent, der doch nicht neu ist, da er schon vor einigen Jahren als erfolgreicher Theaterkapellmeister bei uns tätig war. Von sechs Meisterkonzerten, deren Folge vom Anfang bis zum Ende festliegt, hat er bereits vier geleitet und sich dabei als gewandter, die Seele der einzelnen Werke nachzeichnender Meister des Stabes bewährt. Daß er mit einem Reger-Abend (Violinkonzert, Böcklin-Suite, Vaterländische Ouvertüre) begann, war mehr als eine Geburtstagsverbeugung, es war der Hinweis auf Regers musikgeschichtliche Sendung für die weitere Entwicklung der Gegenwarts- und Zukunftsmusik, deren Merkmale kämpferisches Ringen um Gestalt und Läuterung der Seele sein wird, kurz Macht und Schönheit des deutschen Menschen. Unter solchem geistigen Gesichtspunkte waren auch die meisten Werke der übrigen Konzerte ausgewählt (Pfitzners cis-moll-Sinfonie, Paul Büttners vierte Sinfonie, Strauß' Don Juan und Kloses »Der Sonne Geist«). An bedeutenden Solisten waren *G. Havemann* (Regers Violinkonzert) und *Elly Ney* (Brahms B-dur-Klavierkonzert) an der künstlerischen Vermittlung beteiligt. Den Chorteil in Kloses Werk bewältigte der verstärkte Opernchor. Die Kammermusik wird vom neuen Opernkapellmeister *Herbert Charlier* geführt, dessen pianistisches Können dieser Musiziergattung sehr förderlich ist. Streich- und Bläserquartett der Städtischen Kapelle vermittelten in gelungenem Zusammenspiel Werke von Beethoven, Mozart, Reger, Brahms, Blumer und Bruckner. Solistisch traten Konzertmeister *Otto* (Bachs Partita in d-moll), Klarinettist *Richter*, Sopranistin *Ane Lonk*-Weimar (Mozart-Lieder) und Halbsopranistin *Maja Scherl* (Deutsche Lieder von Spohr) erfolgreich in Erscheinung. Von den Kirchenkonzerten müssen die Aufführungen des »Messias« *(Gelbrich)*, des Mozartschen »Requiems« *(Geilsdorf)* und der h-moll-Messe von Bach *(Siegert)* anerkennend genannt werden.

Walter Rau

DARMSTADT: Der Konzertbetrieb ist gegen früher wesentlich vereinfacht. Seine Eckpfeiler sind nach wie vor die Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters unter der sachkundig-energischen Führung *Karl Friderichs*, die u. a. interessantere Neuigkeiten brachten, wie die effektvolle große Es-dur-Sinfonie des talentierten *Hans Simon*, die Impressionen von *Malipiero* und ein Partita von *Otto Wartisch*. In einem Konzert des Kampfbundes für deutsche Kultur erklang eine hörenswerte Cellosonate von *Renner*-Frankfurt (Solist *Hans Andrä*). Die Kantorei des kirchenmusikalischen Instituts Leipzig zeigte unter *Kurt Thomas* bewunderungswürdige Chorgesangskultur (Werke von *A. Mendelssohn*, *Raphael* und *Thomas*). Das *Freiburger Kammertrio* führte stilvoll in die Musik vergangener Zeiten, der Musikverein von *Friedrich* studiert und geleitet, wartete mit einer sehr sauberen Aufführung des in seinen lyrischen Teilen heute noch stark fesselnden Schumannschen Oratoriums »Das Paradies und die Peri« auf. Gymnasiasten des Ludwig-Georgs-Gymnasiums warben in einer Konzertaufführung des (für diesen Zweck bearbeiteten) »Orpheus« von *Gluck* erfolgreich für die vom antiken Geist neuerdings so genial inspirierte Kunst des Wiener Altmeisters.

Hermann Kaiser

DÜSSELDORF: Hat der bewußte Wiederaufbau unseres Opernlebens in *Hugo Balzer* einen tatkräftigen Förderer gefunden, so hinterlassen seine Leistungen im Konzertsaal ebenfalls sehr günstige Eindrücke. Auch hier steht deutsches Kulturgut aus alter und neuer Zeit im Vordergrunde. Die Bearbeitung der Bachschen d-moll-Tokkata durch *K. H. Pillney* (Uraufführung) zeugte von strengem

und gediegenem Stilwillen. Besonders verdienstvoll waren Wahl und Wiedergabe des Weihnachts-Oratoriums von *Kurt von Wolfurt*. Es sei gestattet, auf meine ausführliche Würdigung im Mai-Heft der »Musik« hinzuweisen. Die gesunde und einfallreiche Herzlichkeit dieses ausgezeichneten Werkes wird sich gewiß noch manchen Freund erwerben. Unter den Solisten zeichnete sich besonders der wundervoll schlanke Sopran von *Käte Heidersbach* aus. Nicht nur bei dieser Gelegenheit, sondern auch in allen anderen Fällen lernte man in *Balzer* einen Führer kennen, der sehr sorgsam vorbereitet und dann in der Aufführung mit kraftvollem Temperament zu überzeugen und mitzureißen vermag. Daß Kammermusik und Volkskonzerte nicht vernachlässigt werden, ist ein schönes Zeichen der neuen Zeit. — Besinnlichkeit und der Versuch, junge Begabungen zu fördern, ist die dankenswerte Aufgabe der neuen »Arbeitsgemeinschaft junger Musiker«. Auf dem Gebiet der Kammermusik wirkten eine Kantaten- und Motetten-Abend des Bachvereins *(Joseph Neyses)* und die Vorträge des Quartetto di Roma am nachhaltigsten. »Deutsche Geschichte im deutschen Lied« durch den Lehrer-Gesangverein *(Bruno Stürmer)* bot musikalisch nicht durchaus Gleichwertiges. Durch eine vor allem im Gesanglichen recht tüchtige Wiedergabe der Neunten erfreute der NSChor unter *Alfred Gillessen*.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Die Frankfurter *Museumsgesellschaft*, das repräsentative Konzertinstitut, feierte ihr hundertfünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Zum Festkonzert war *Richard Strauß*, gewissermaßen als Schutzherr des Vereins, geladen und brachte mit der ihm eigenen Selbstverständlichkeit und Souveränität Beethovens Fünfte; zum Schluß den Zarathustra, der vor Jahren (ebenso wie das Heldenleben, das man lieber gehört hätte) im Museum uraufgeführt wurde. Dazwischen gab es Lieder von ihm. In dem hübschen Festprogramm mußte die Gesellschaft — noch nie dagewesener Fall — um Unterstützung durchs Publikum werben. Nur wer ihre alte Exklusivität kennt, weiß, was das bedeutet und welche Umstellung hier sich vollzieht. Es ist dringend zu hoffen, daß das Museum erhalten werde. Seine Tradition ist für die Stadt nicht zu ersetzen; das muß auch dann und gerade dann gesagt sein, wenn man mit der traditionalistischen Programmpolitik nicht einig geht. — Im zweiten Montagskonzert spielte *Gieseking* geradezu unübertrefflich Brahmsens B-dur-Konzert. Der zweite Satz rechnet zu den unvergeßlichsten Interpretationsleistungen. Im dritten war das Hauptstück Bruckners Sechste. Leider werden seit der Zusammenfassung mit Stuttgart und Köln die Konzerte nicht mehr vollständig durch Rundfunk übertragen — auch dies ein bedauerlicher Ausfall im Frankfurter Musikleben. — Die Schrumpfung der Solistenkonzerte und wohl des Konzertlebens überhaupt hält an. Der Vergleich mit Berlin legt indessen den Gedanken nahe, daß es sich dabei um eine lokale Erscheinung handle. Frankfurt ist als spezifische Handelsstadt wirtschaftlich besonders in Mitleidenschaft gezogen und die politisch-gesellschaftliche Umschaltung wird im Ausfall großer Publikumsteile besonders fühlbar. Die leitenden Männer des Musiklebens und der Administration finden sich vor großen und schwierigen, aber auch lockenden Aufgaben. An ihrer Iniative und vor allem: Leistung ist das Wesentliche gelegen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAGEN: Der Rückblick bei Halbzeit des Konzertwinters befriedigt. In dem neuen Musikdirektor *Hans Herwig* lernte man einen von besten Absichten beseelten Aufbaumusiker kennen, der sich seinem klar erschauten Ziel mit fanatischem Eifer hingibt. Auch an der Hauptsache, an künstlerischer Befähigung fehlt es Herwig nicht; seine bisherigen Konzerte, in denen man u. a. Schuberts C-dur-Sinfonie, Beethovens Eroika und einen besonders gelungenen a-cappella-Abend des *Städtischen Gesangvereins* mit *Palestrinas* »Missa Papae Marcelli«, *Brahms* Motette »Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen« und die glanzreiche Bach-Kantate »Jesu Christ, mein's Lebens Licht« in durchaus eigenpersönlicher Wiedergabe hörte, bewiesen, daß *Herwig* zu Recht auf seinem Posten steht. An sonstigen Konzertbegebnissen registrieren wir noch einen Bach-Kantatenabend des künstlerisch sehr gewerteten *Paulus-Kirchenchors* unter *Ludwig Vetter*, und die Aufführung von *Jos. Haas*' Oratorium »Die heilige Elisabeth«, die *Hermann Inderau*-Wuppertal mit einem Aufgebot von etwa 1000 Mitwirkenden vermittelte. Solisten von Rang waren *Anton Schoenmaker* mit Beethovens Violinkonzert und die Organisten *Werner Blauel* und *Heinrich Graefenstein*. Die Kammerkunst wurde durch das

heimische *Seidemann*-Quartett und den Baritonisten *Rudolf Hayen*, der, mit *Herwig* am Flügel, Schuberts Winterreise sang, würdig vertreten. *Heinz Schüngeler*

HAMBURG: Die Verhandlungen, die seit vielen Monaten in der Frage der Verschmelzung des Philharmonischen Orchesters mit dem Staatsopernorchester gepflogen wurden, sind nunmehr zum Abschluß gekommen. Hamburg erhält ein »Philharmonisches Staatsorchester« (etwa 128 Mitglieder stark), das im Januar mit den ersten Konzerten beginnen wird. Dieses Orchester wird also — für die Solostimmen werden noch einige neue Kräfte verpflichtet werden — auf der einen Seite sinfonisch geschulte Musiker (von der früheren Philharmonie), auf der anderen aus der Opernpraxis hervorgegangene Kräfte in sich vereinigen. Die Aufgabe ist nun, einen neuen Klangkörper zu schaffen, der wieder in sich eine vollkommene künstlerisch-technische Einheit bildet, die beide Gebiete, Oper und Konzert, gleichwertig beherrscht. Dem neuen Staatsorchester, dessen organisatorische und künstlerische Führung in den Händen von Generalintendant *Strohm* und Generalmusikdirektor *Eugen Jochum* liegt, stehen also arbeitsreiche Monate, eine verantwortungsvolle, aber der Mühe werte künstlerische Mission bevor. Möge sie von Erfolg gekrönt sein! Denn nicht ohne schmerzliches Bedauern nimmt man, bedingt durch die Zeitverhältnisse, Abschied von der alten Philharmonie, die seit ihrem Bestehen wertvollste Kulturarbeit geleitet hat, und vor allem auch unter der Führung von Dr. *Karl Muck* und *Eugen Papst* Höchstqualität in der Pflege der Sinfonie, des Konzertes erreicht hatte. Warmherzige Worte des Dankes und der Anerkennung hat der Vorstand der Philharmonischen Gesellschaft noch an *Eugen Papst* gerichtet, der von Januar ab nicht mehr tätig sein wird und dessen Verdienste an der Spitze des Orchesters besonderer Hervorhebung bedürfen. Er leitete die Mittwochsinfoniekonzerte, die durch ihn ihre geistige Gestalt empfingen, er war als Mitarbeiter Dr. Mucks an der künstlerischen Gesamtleistung des Orchesters in hervorragendem Maße beteiligt und als Leiter der Singakademie, des Hamburger Lehrergesangvereins konnte er bedeutende Qualitäten als Chordirigent entfalten. Wie ungern ihn die Hamburger scheiden sehen, ersah man aus den beiden letzten Konzerten, in denen Eugen Papst das »Requiem« von Verdi und Bruckners Achte brachte; sie gestalteten sich zu Abschiedsehrungen, die dem Dirigenten, der stets der Sache diente und, fast allzu bescheiden, hinter ihr zurücktrat, eine Fülle von Dankbarkeit und Sympathie entgegentrugen. Die Solisten der letzten Philharmonischen Konzerte in ihrer alten Form waren *Wilh. Kempff* als delikater und warmblütiger Spieler eines Mozart-Konzertes, *Georg Kulenkampff*, der das gefürchtete Violinkonzert in klarer und schönheitsvoller Linienführung spielte, *Sigrid Onegin*, die das Phänomen ihrer Altstimme in zwei Arien aus Verdis »Macbeth« trotz einiger leichter technischer Trübungen, wieder in herrlicher Ausdruckskraft der geistig-dramatischen Farbe entfaltete. Im zweiten Furtwängler-Konzert errang sich die »Sinfonische Suite« von *Max Trapp* gleichfalls einen sehr anerkennenden Erfolg; *Mitja Nikisch* spielte das e-moll-Konzert von Chopin, kultiviert und konzertant wirksam, ohne aber ganz von seiner Eignung für die besondere Sphäre dieses Konzertes überzeugen zu können. Das neu gegründete Nordmark-Orchester (Orchester der Arbeitsfront), das aus erwerbslosen Musikern besteht, konnte auch in seinem zweiten Konzert unter dem Dirigenten *Max Krohn*, einer Totensonntagsfeier, die als anspruchsvollere Werke die d-moll-Sinfonie von *Ewald Straesser* und den Schluß aus dem Mysterium »Erlösung« von *Max Krohn* brachte, wieder qualitativ in allen Ehren bestehen. Im ersten Hauptkonzert des Hamburger Lehrergesangvereins führte *Eugen Papst* die »Romantische Suite« von Trunk auf, deren einzelne Sätze manches Wirksame bergen, aber nicht ganz gleichwertig erfunden sind, ferner Chöre von Schumann, Suter, Schubert (Teile aus der »Deutschen Messe«). An auswärtigen Künstlern waren *Elisabeth Schumann*, *Willy Domgraf-Faßbaender*, *Elly-Ney-Trio*, *Benjamino Gigli* (mit zweimal völlig ausverkauftem Haus) wieder erfolgreich zu Gast. Der japanische Dirigent *Hidemaro Konoye* dirigierte ein Sinfoniekonzert der Philharmonie und erwies an ganz verschiedenartigen Aufgaben (Brahms, Strauß, Reger), mit welch verhältnismäßig erstaunlicher Assimilationsfähigkeit man im fernen Osten in deutsche Kunst eingedrungen ist. Bei einer Luther-Feier im nahen Wandsbek wurde eine Kantate von Dr. *Wilhelm Mohr* »Aus tiefer Not schrei ich zu dir«, ein für kirchliche Zwecke (auch für kleinere oder mittlere Kirchenchöre) gut geeignetes Gebrauchswerk erfolgreich uraufgeführt.

Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Musikalischen Neubesitz übermittelte das dritte *Abonnementskonzert der Opernhauskapelle.* Der an der Berliner Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik unterrichtende Komponist *Hans Chemin-Petit* dirigierte seine a-moll-Sinfonie, ein tüchtiges handwerkliches Stück im farbenreichen, bei dem mitten in das Adagio hineingepflanzten Scherzo sich grotesk ausnehmenden Orchestergewande. Kontrapunktisch kunstvoll legt sich das Finale in einer effektvoll aufgezogenen Passacaglia über einen sechstaktigen Basso ostinato aus. — Einem Klavierkonzert von dem Münchener *August Reuß* (op. 48) lieh bei gleicher Gelegenheit *Walter Gieseking* seine auserlesene Kunst, die in ihrem vollen Ausmaß erforderlich war, die hier grandios anstürmenden pianistischen Anwürfe zu bestehen. Die Musik ist das Produkt einer fruchtbaren Phantasie, verbunden mit den Attributen tektonischer Machtfülle und klanglicher Farbigkeit. *Albert Hartmann*

KARLSRUHE: In dieser Spielzeit sind 10 Sinfoniekonzerte des Orchesters des Badischen Landestheaters unter Leitung von *Klaus Nettstraeter* und namhafter Gastdirigenten in Aussicht genommen. Auf Anregung des Badischen Bruckner-Bundes war der erste Abend einzig Anton Bruckner gewidmet; die Erste und Neunte mit anschließendem Tedeum machten wieder stärksten Eindruck. Die Soli lagen beim Tedeum in den Händen von *Trudl Frisch, Hilde Paulus, Wilhelm Nentwig* und *Franz Schuster.* Der Theatersingchor war durch den Bach-Verein verstärkt.

Den Reigen der von der Konzertdirektion Kurt Neufeldt veranstalteten Kammermusikabende eröffnete das Prisca-Quartett aus Köln, das zum erstenmal nach Karlsruhe kam; vor allem gefiel die Wiedergabe von Brahms' F-Quintett.

Der spanische Geiger Manen feierte — mit der einheimischen Pianistin *Kitty von Teuffel* am Flügel — wieder Triumphe. Besonders erfreulich ist, daß der junge Basler *Bruno Maischhofer* sämtliche Schubert-Sonaten, die ja im Konzertsaal fast nie zu hören sind, an vier Abenden zu Gehör bringen will; der erste Abend war ein voller Erfolg. *J. Laubach*

KÖNIGSBERG: Die großen Sinfoniekonzerte betreute in diesem Jahr in erster Linie *Erich Seidler,* der musikalische Oberleiter unseres Rundfunks. Er brachte bisher u. a. *Regers* »Vaterländische Ouvertüre« als Königsberger Erstaufführung und eine sehr gute Wiedergabe von *Pfitzners* c-moll-Sinfonie, die geteilten Meinungen begegnete, in fachmusikalischen Kreisen aber ziemlich einhellig bewundert wurde. Ein Konzert dirigierte *Respighi,* wobei die »Römischen Fontänen« nicht fehlen durften. — In den Künstlerkonzerten ersang sich trotz nicht sehr geschickt gewählten Programms *Gertrude Pitzinger* einen großen Erfolg. Als alte treue Gäste wurden *Schlusnus, Edwin Fischer* und die *Klinglers* herzlich begrüßt. *Otto Besch*

MAGDEBURG: Gleich der Beginn des Konzertwinters brachte dem Musikleben Magdeburgs zwei Neugründungen: den *Städtischen Chor,* der nicht nur für die Oper, sondern auch als selbständiger Konzertapparat gedacht ist, und die *Städtische Singschule,* in der 400 Schulkinder im Chorgesang ausgebildet werden. Beide Institute stehen unter der Leitung des neu berufenen Generalmusikdirektors *Erich Böhlke,* der sich in zwei Sinfoniekonzerten mit Werken von Brahms, Tschaikowsky, Reger und Strauß als hervorragenden, von starkem Klangempfinden durchdrungenen Dirigenten zeigte; Solisten dieser Konzerte waren *Gustav Havemann* und *Helge Roswaenge.* Das erste der traditionellen kaufmännischen Vereinskonzerte bestritten die Berliner Philharmoniker, die unter *Eugen Jochum* Bruckners »Romantische« und Regers »An die Hoffnung« (Lilly Neitzer) zur Aufführung brachten. Die *Kammermusik* war bisher mit zwei Abenden des heimischen Kobin-Quartetts sowie je einem Abend der Bläser der Berliner Staatsoper und des Seeboth-Trios ansprechend vertreten. Auffallend groß ist die Quantität der Klavier- und Liederabende, von denen zu allererst ein Konzert der prachtvoll musikalischen Rosalind von Schirach zu nennen ist. Auf dem Gebiet der *Chormusik* braucht Magdeburg wohl keinen Vergleich zu scheuen. Der hervorragend geschulte Magdeburger *Domchor* vermittelte in einer seiner Abendmusiken die Uraufführung der Claudius-Motette von Chemin-Petit und einer Kantate seines Dirigenten *Bernhard Henking,* der mit dem Totensonntagskonzert (Brahms und Reger) des Reblingschen Gesangvereins einen ganz außerordentlichen künstlerischen Erfolg erntete. In einem Konzert des *Orchestervereins* spielte *Gieseking* Brahms, in der Reger-Feier des Richard-Wagner-Verbandes, bei der *Johanna Egli* Reger-Lieder mit tiefer Innerlichkeit sang, sprach *Fritz Stein* in seiner erfrischenden natürlichen Art über den Menschen Reger. *Erich Valentin*

PARIS: Noch nie wurde meines Erinnerns in Paris so viel deutsche Musik geboten als in gegenwärtiger Zeit. Ich spreche nicht von der fortlaufenden Darbietung Wagnerscher Werke in der Großen Oper, ich lasse ferner die fragwürdige Interpretation der »Fledermaus« durch den Regisseur Reinhardt und den Dirigenten Korngold, der zu seinem Landsmann Strauß absolut keine innere Einstellung hat, außerhalb des Kreises meiner Berechnungen, ich ignoriere ferner die Tingeltangelmusik eines Kurt Weill, der mit seinen »Songs« in illustrer Gesellschaft von Bach und R. Strauß fehl am Platze war und deshalb durch allgemeinverständliche Zwischenrufe entsprechende Ablehnung erfuhr, schon bei oberflächlicher Betrachtung der Programme der Pariser Sinfoniekonzerte ist zu erkennen, daß deutsche Komponisten mit rund 60% der Gesamtinterpretation vertreten sind und daß sie dem Pariser Musikleben sein charakteristisches Gepräge geben.

Besonders interessant gestalteten sich die Erstaufführungen von fünf Mozartischen Kompositionen durch die Pariser Mozartgesellschaft unter der Leitung ihres begabten Dirigenten *Felix Raugel.* Auf dem Programm standen: Inter natus mulierum (K. V. 72), Sub tuum praesidium (K. V. 198), Lacrymosa (K. V. zus. 21), Kyrie (K. V. 341) und »Litanei des Hl. Sakraments« (K. V. 249). Dirigent, Chor und Orchester der Mozartgesellschaft, sowie die ausgezeichnete *Elisabeth Schumann* verhalfen den Werken zum glückhaften Stapellauf. Nicht minder eifrig war die Bachgesellschaft unter der Leitung ihres Gründers *Gustav Bret* am Werk. Sie brachte an zwei Abenden die große h-moll-Messe von J. S. Bach und leistete damit, wenn man nicht gerade strenge deutsche Maßstäbe gelten lassen wollte, Vorzügliches.

Konzertmäßige Aufführungen von ganzen Opern sind nicht mein Fall. Insbesondere, wenn es sich um Wagnersche Werke handelt, kann nicht vermieden werden, daß dem meist mit keinerlei Sachkenntnis beschwerten Zuhörer leicht falsche Eindrücke übermittelt werden. Daher kann ich der gewiß sorgfältig vorbereiteten ungekürzten Wiedergabe des »Rheingold« von R. Wagner unter der Leitung von *F. Rühlmann* durch das Orchester Pasdeloup nicht zustimmend gegenüberstehen. An die Interpretation vollständiger Szenen aus Wagnerschen Opern hat man sich nun schon gewöhnen müssen. Reine Wagner-Programme üben auf den Konzertbesuch in Paris suggestiven Einfluß aus, besonders wenn dazu Solisten vom Range der vortrefflichen hochdramatischen *Marcelle Bunlet* und des in Paris sehr beliebten *Lauritz Melchior* gewonnen wurden. Der Dirigent des Orchesters Colonne machte sich mehrfach in dieser Weise verdient; doch vermochte er in musikalischer Hinsicht nicht immer dem Format Wagners gerecht zu werden. Letztgenannter Dirigent versuchte sich auch mit Beethoven-Festivals, wo u. a. die Neunte auf dem Programm zu finden war. Seine eigentliche Domäne ist jedoch die Wiedergabe zeitgenössischer Komponisten. Zu gleicher Zeit mit dem Orchester Colonne konzertierte *René Baton* mit dem Orchester Lamoureux mit Werken von R. Wagner. Zu erwähnen ist ferner ein Beethoven-Sinfoniekonzert des Orchestre Symphonique de Paris unter *Monteux* mit Adolf Busch als Solisten. Neben anderen trat auch die Frau des Dirigenten Weingartners, *Carmen Stider-Weingartner,* als Orchesterdirigentin mit dem Orchester Pasdeloup vor die Öffentlichkeit. Ihre Fähigkeiten als Orchesterleiterin sind sehr mittelmäßig. Man konnte ihr nicht böse sein, daß sie auch einmal dirigieren wollte, denn sie hat ihre Partituren ziemlich im Kopf. Allein ihre Zeichengebung ist so eckig und unbeholfen und ihre musikalische Gestaltung so herzlich durchschnittlich, daß keinerlei Veranlassung besteht, sie zu weiteren Versuchen zu ermuntern. Und so wurde auch die Schumannsche Sinfonie in d-moll zu einer fragwürdigen Skizze dessen, was der Dirigentin etwa vorgeschwebt haben mag. *Lotte Lehmann* und *Elisabeth Schumann* hatten ihrem Können entsprechende Erfolge. *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* erfreuten mit einem Beethoven-Sonatenabend. *Arthur Rubinstein* und der große *Emil Sauer* wurden von einer zahlreichen Gemeinde stürmisch gefeiert. *Huberman* und *Menuhin* konnten Einzelfälle ausverkaufter Häuser für sich in Anspruch nehmen. Das Programm des ersteren war nicht besonders geschmackvoll und rein auf Publikumswirkung eingestellt. Das Wiener Streichquartett gab drei Konzertabende. Der letzte wurde durch die Mitwirkung der handwerksmäßigen Pianistin Josefa Rosanska in seinem Niveau stark gedrückt. Das Budapester Streichquartett spielte Beethoven, und das Lener-Quartett hatte sich diesmal samt und sonders französischen Komponisten verschrieben.

Besonders interessant war die Vorführung eines neuen, von dem Musiklehrer *Martenot*

erfundenen und konstruierten Musikinstrumentes »Les Ondes«, dessen Töne durch elektrische Lampen erzeugt werden. Das Instrument besitzt eine unbewegliche Tastatur, kann aber nur jeweils in einer Stimme gespielt werden. Der Klangcharakter liegt zwischen Oboe und Violine und kann durch eine Vorrichtung dem der Äoline als Orgelregister angeglichen werden. Mit Klavier zusammen werden aparte Klangwirkungen erzielt. Ein Quartett von vier Instrumenten ergibt neue Kompositionsmöglichkeiten. Die Beweise wurden durch Werke von Mozart und ein uraufgeführtes Quartett für »Ondes« von Ravel erbracht. *Otto Ludwig Fugmann*

RIGA: Die musikalischen Kreise Lettlands begingen mit Konzerten und Feiern den 70. Geburtstag des Altmeisters der lettischen Musik, Prof. *Joseph Wihtol.* Einst im alten Petersburg eine der markantesten Persönlichkeiten des hauptstädtischen Musiklebens (W. war u. a. Kritiker an der deutschen »Petersburger Zeitung«), widmete er, der immer ein guter lettischer Patriot gewesen war, sich nach der Staatswerdung Lettlands ganz dem Aufbau einer bodenständigen Musikpflege und Erziehung. Er gründete u. a. das Staatl. Konservatorium zu Riga, dem er bis heute in rüstiger Schaffenskraft als Rektor vorsteht. Musikergenerationen sind durch seine strenge, von künstlerischem Ernst durchdrungene Lehre gegangen, vor allem die jüngeren lettischen Komponisten verdanken ihm sehr viel. Seine Kompositionen, von denen besonders die prachtvollen Chorgesänge zum eisernen Bestand der lettischen Kunstmusik gehören, zeugen von feinsinniger Erfindung und starkem Gefühl. Seine »Dramatische Ouvertüre«, die »Phantasie über lettische Volksweisen für Violine und Orchester«, einzelne seiner originellen Klavierwerke u. a. m. haben seinen Namen als Komponisten über die Grenzen seines Landes hinaus bekannt gemacht. Enge äußere und innere Beziehungen verbinden Wihtol besonders mit der deutschen wie auch mit der russischen Musik. Dennoch ist er in seiner Kunst nicht Eklektiker, da er bei aller Weite des Horizonts doch immer in der alten Musiktradition seines Volkstums wurzelt. Das Musikleben Lettlands verdankt dem Lehrer wie dem Komponisten Wihtol ungemein viel, was auch anläßlich seines 70. Geburtstages zum Ausdruck kam. *Bernhard Lamey*

WIESBADEN: Im »Verein der Künstler und Kunstfreunde«, der traditionellen Vereinigung für instrumentale und vokale Kammermusik, hörte man in den ersten drei Abenden *Walter Gieseking*, herrlich wie am ersten Tag und unvergeßlich in der monumentalen Wiedergabe der Schumannschen Phantasie, op. 17, das vorzügliche »Elly-Ney-Trio« und das »Quartetto di Roma«, vier hervorragende Streicher und berufene Verkünder italienischer Kammermusik.
GMD. *Carl Elmendorff* kündigt in diesem Winter mit der Kapelle des Nass. Landestheaters vier Sinfoniekonzerte an. Gleich das erste Konzert zeigte, daß Elmendorff nicht nur in der Oper eine außergewöhnliche Dirigentenbegabung ist. Sein sehr klares und durchsichtiges Musizieren, die Art, wie er das Wesen einer Partitur schematisch zu erfassen weiß, wie er gleichsam aus dem oft dichten Gewirr motivischer Arbeit große Linien aufzeigt, ist trotz der Selbstverständlichkeit, mit der es geschieht, bewundernswert. In diesem Sinne erklangen Haydns Militärsinfonie (G-dur) und Beethovens 4. Sinfonie. Dazwischen hörte man *Gustav Havemann* mit einer sauberen, aber sehr akademischen Wiedergabe von Mozarts Violinenkonzert in A-dur. Auch das später von ihm gehörte Schubertsche Rondo in A-dur verstärkte nur diesen Eindruck. Vier Pfitzner-Lieder nach Texten von Heinr. Heine sang der erste lyrische Bariton des Nass. Landestheaters *Carl Schmitt-Walter* mit auffallend schönem Ton und tief-verinnerlichter Gestaltungskunst. Elmendorff war beiden Solisten mit dem Orchester ein vorzüglicher Begleiter. Das zweite Konzert brachte verschiedene Erst- und Uraufführungen: Hegers Verdi-Variationen und als Uraufführung fünf Fjield-Lieder des Finnen Yrjö Kilpinen. *Gerhard Hüsch*, den wir ja auch als Liedersänger als einen unserer Bedeutendsten seit langem schätzen, sang sie mit dem ganzen Einsatz seiner außerordentlichen und gepflegten stimmlichen Mittel. Diese Uraufführung war ein großer Erfolg für den hervorragenden Sänger und seinen Begleiter Elmendorff mit dem Orchester. Die vielleicht ein wenig stark akzentuierte und profilierte Wiedergabe von Tschaikowskijs 5. Sinfonie bildete den Beschluß des interessanten Sinfoniekonzertes, das Elmendorff mit einer ungemein beglückenden Wiedergabe von Schuberts »Ouvertüre in italienischem Stil« eröffnet hatte. *Hermann Kempf.*

OPER

BERLIN: Die seit langer Zeit fällige Neuinszenierung von Richard Wagners *»Ring*

des Nibelungen« in der *Staatsoper Unter den Linden* empfing ihr künstlerisches Gesicht und Gewicht durch den Respekt vor den Vorschriften Wagners. »*Rheingold*« und »*Walküre*« erlebten unter *Furtwänglers* Stabführung Aufführungen, die in ihrer musikalischen Deutung wie eine Sensation wirkten. Dabei erklangen beide Werke nicht etwa in irgendeiner eigenwilligen Interpretation, wie sie sich Furtwängler als Sinfoniker gelegentlich — so bei Mozart oder Haydn — erlauben kann, sondern in absoluter Werktreue und Stilhoheit. Seine Auseinandersetzung mit der Partitur Wagners weitete sich zu einer idealen Interpretation, die die epischen Breiten des »Rheingold« nicht weniger mit intensiver Spannung lud, wie sie für die »Walküre« die Dramatik elementar steigerte. Den Walkürenritt hörte man vielleicht noch niemals in solchem atemraubenden entfesselten Tempo. Daß die Singstimmen trotzdem nicht zugedeckt wurden, sondern ihr volles Daseinsrecht erhielten, beweist nur, daß Furtwängler heute die »Belange« der Oper mit virtuoser Meisterschaft beherrscht. Als Spielleiter und Bühnenbildner standen ihm in *Heinz Tietjen* und *Emil Preetorius* zwei durch ihre Bayreuther Tätigkeit legitimierte Künstler zur Seite. Die Ruhe und Sachlichkeit der Spielführung Tietjens war stets auf Einfachheit und Klarheit bedacht, so daß Geste und Musik einen wirklichen Einklang ergaben. Die Götter erschienen vermenschlicht und besaßen doch die glaubhafte Würde und das edle Pathos der Haltung. Preetorius folgte zwar in den Grundlinien seinen Bayreuther Entwürfen, aber er ließ sich die unerhörten technischen Hilfsmittel des Bühnenapparates der Staatsoper nicht entgehen. Wenn sich im »Rheingold« die ragende Höhe, die allzu kahl und flach geriet, in das zerklüftete Reich Niblheims verwandelt, so hebt sich die ganze Bühne und die Illusion von Wotans Abstieg in die Tiefe ist vollkommen. Walhalla strahlte in ihrer glanzlosen Blässe nicht die notwendige visionäre Monumentalität aus. Triumphierte in der gespenstischen Niblheim-Kluft die Magie der Szene in einer fast sinnverwirrenden Virtuosität, so zeigte der Walkürenfelsen ein Wunderbild szenischer Plastik, beeinträchtigt nur durch die zackige Riesentanne, die aus einem expressionistischen Arsenal zu stammen schien. Doch störte sie ebenso wenig den monumentalen Gesamteindruck wie die feldgrauen Uniformen der Walküren, da Preetorius ansonsten in dem Entwurf der Kostüme wirklich formschöne Einfälle hatte. Keine Oper der Welt hat für den »Ring« eine solche Fülle erlesenster Stimmen und Persönlichkeiten einzusetzen wie die Staatsoper. Dabei bestimmt nicht etwa ein »Star« den gesanglichen Höchststand dieser Aufführungen, sondern fast jede Partie ist mit einem überragenden Sängerdarsteller besetzt. *Rudolf Bockelmann* ist in der Wärme und Würde der Erscheinung der klassische Wotan, stimmlich von unbeschreiblicher Vollkommenheit. *Frida Leider* brachte für die Brünnhilde die Leuchtkraft einer strahlenden Höhe mit. *Margarete Klose* nahm der »Gardinenpredigt« der Fricka den eifernden Beiklang. Ihr weichströmender Alt adelte die Gestalt. *Alexander Kipnis* war ein blonder Hunding, nicht mehr der finstere Bösewicht, sondern ein Kämpfer für seine Ehre. Die Schönheit seines schwarzen Basses imponierte durch die dramatische Wucht der Deklamation, die auch dem redseligen Fasolt ein markantes Profil gab. In *Otto Helgers* Fafner fand er das beinahe gleichwertige baßschwere Gegengewicht. *Viorica Ursuleacs* Sieglinde strömte in der fraulichen Zartheit des Spiels mehr Wärme aus, als sie stimmlich hergeben konnte. Sicher und sieghaft sang *Max Lorenz* den Siegmund. Als lebendig flackernder Loge war *Fritz Wolff* ein Vorbild ausgeprägter Verständlichkeit. *Eugen Fuchs* lieh dem Fluch Alberichs die drohende Durchschlagskraft, die für das Verständnis seiner Wirkung notwendig ist. *Margarete Arndt-Obers* Erda besaß den großen Stil urtümlicher Wagner-Tradition. Die Ensemblesätze der Rheintöchter erklangen in vortrefflich abgestimmter Tonschönheit, und auch die Walkürenszene geriet musikalisch eindrucksvoll. Bei solchem Zusammenwirken aller Kräfte — das herrlich musizierende Staatsopernorchester einbegriffen — konnten nur außerordentliche Aufführungen das krönende Ergebnis sein. Ein triumphaler Erfolg!

Zu gleicher Zeit ließ die *Städtische Oper* den »Ring des Nibelungen« durch den Spielplan laufen. Die Eindrücke dieser Aufführungen waren zwiespältiger Natur. Großartig und überlegen der Wotan *Wilhelm Rodes*, bezwingend auch *Ivar Andresen* als Hunding und Hagen und grandios in der überschäumenden Kraft *Gotthelf Pistor* als Siegfried. *Käte Sundström* sang eine Brünnhilde, die so ganz abwich von dem gewohnten Bild und sich doch kraft ihrer warmgetönten und spielend leicht zu leuchtender Höhe aufschwingenden Stimme durchsetzte. Schon ihre mädchenhafte Erscheinung und ihr gemessenes Spiel sicherten ihrem Auf-

treten Anteilnahme und dankbares Echo. Aber was ist in *Sigrid Onegin* gefahren? Als Erda und Fricka sang sie meist zu hoch. Gegenüber solchen Sirenenklängen hob sich ihre Walküren-Fricka etwas vorteilhafter ab. *Walter Kirchhoff* spielte sich als Loge heftig in den Vordergrund. *Willi Wörles* Siegmund hielt nicht durch und übernahm seine mehr lyrischen Mittel. Doch hätte man über diese Schönheitsfehler hinweghören können, wenn nicht *Wilhelm Franz Reuß* die Musik in langweiliger Routine herunterdirigiert hätte. Von ihm gingen weder zur Bühne noch zum Orchester irgendwelche Impulse aus. Er ist ein Mann des sicheren Einsatzes und des verhüteten Schmisses, der Rest ist Routine!

Wann erhält die Städtische Oper endlich ihren musikalischen Führer? Er wäre schon da und die Stadt brauchte nur zuzugreifen. Gemeint ist *Hans Pfitzner*, der an dieser Stätte eine poesieerfüllte Aufführung seines »*Christelflein*« inszenierte und dirigierte. Die Aufführung des Spiels, in *Gustav Vargos* wunderschöne Winterlandschaft gestellt, atmete romantischen Geist in der Vollendung. In dieser Spieloper, in der Märchenzauber und Wirklichkeit in volkstümlicher Art gegenüber gestellt sind, gelingt der Musik ihre Bindung und lyrische Verzauberung. Die Klangpalette Pfitzners ist zart und durchsichtig. Die Linien der Musik wurden vom Dichterkomponisten am Pult liebevoll nachgezogen. Die Aufführung, mit unendlicher Liebe und Sorgfalt vorbereitet, fand begeisterten Widerhall. *Erna Bergers* leicht und voll quellender Koloratursopran in der Titelpartie, *Carla Spletter*, *Eduard Kandl* und *Anton Baumann* und nicht zuletzt das von *Lizzi Maudrik* geführte Ballett gaben in der Gesamtwirkung ein harmonisches Ineinanderaufgehen von Landschaft und Stimmung.

Engelbert Humperdincks Märchenoper »*Hänsel und Gretel*« war der Tribut der Staatsoper an die Weihnachtszeit. *Leo Blech*, ein Schüler des Komponisten, dirigierte die Meisterpartitur anmutig und geschliffen, *Hörths* Regie blieb unaufdringlich im Rahmen der von *Benno von Arent* mit Phantasie gestellten Märchenwelt, und in den Hauptpartien erfreuten *Else Ruziczkas* ursprünglich kindlicher Hänsel, *Tresi Rudolphs* naturhaftes Gretel und *Margarete Arndt-Obers* unheimlich gestikulierende Knusperhexe die für echte Volkskunst aufnahmebereiten und empfänglichen großen und kleinen Zuhörer. *Friedrich W. Herzog*

BRESLAU: *Arabella* von *Richard Strauß* ein rauschender Premierenerfolg, gut durchgearbeitete Aufführung. Für die kritische Beurteilung des Werkes ergab sich hier nichts anderes, als die Berichte aus Dresden und Berlin besagen. Jede Stadt hat aber ein anders geartetes Publikum. Ob die neue Oper die Hörerschaft einer Provinzbühne ebenso fesseln wird wie Opernkenner der Hauptstädte, ist sehr fraglich. Das im Umschichtungsprozeß befindliche hiesige Publikum geht auf Neues mehr instinktmäßig ein, es fehlt das artistische Interesse, noch viel weniger sind ästhetische Wertungsgrundsätze vorhanden. Die neue Strauß-Oper ist aber in der Hauptsache eine artistisch-ästhetische Angelegenheit, allerdings eine von der liebenswürdigsten Art.

Bei der Erstaufführung von Siegfrieds Märchenoper: »An allem ist Hütchen schuld« war das äußere Bild im Theater nicht im geringsten festlich, der Beifall nicht rauschend, das alles würde zu dem schlichten, innigen Werke gar nicht passen. Aber seit Jahren hat man hier keinen so wohligen, das Gemüt ergreifenden Theaterweihnachtsabend erlebt wie diesmal. Das neue Publikum, das keine stilistischen Vergleiche anstellt, keine Reminiszenen sucht und findet, wird die Oper Siegfrieds offenen Herzens aufnehmen. Die Aufführung (Dirigent: *Franz von Hoeßlin*) vom denkbar größter Zartheit im Orchestralen, durch eine selbständige, den Zusammenhang der Bilder verdeutlichende Inszenierungsidee *Siegmund Skraubs* und gute solistische Leistungen — das Katherlieschen sang als Gast *Ruth Schöbel* ausgezeichnet —, gestaltete sich zu einem beglückenden Festabend. *Rudolf Bilke*

CHEMNITZ: Der Spielplan ist bewußt deutsch betont. Neben der Beachtung bewährten Operngutes deutscher Meister, von denen Lortzing (Waffenschmied) erfreulicherweise wieder berücksichtigt worden ist, steht die Einbeziehung ausländischer Opern nur insofern, als diese Werke sich schon übergrenzlicher Bedeutung erfreuen und ihre Komponisten zum mindesten deutschfreundlichen Völkern angehören (Verdi mit Rigoletto, Mascagni mit Cavalleria rusticana, Leoncavallo mit Bajazzo). Der unlängst verstorbene Schillings wurde mit seiner »Mona Lisa« würdig geehrt. Die stärkste Leistung aber war die Herausstellung der »Arabella« von *Rich. Strauß*. Die Wirkung der durch die Reife des Alters zur Klarheit gekommenen Musik wird leider durch Längen (1. Akt) und fehlende Schlußsteigerung (2. Akt) der Handlung beeinträchtigt. Aber eine einwandfreie Auffüh-

rung versöhnte mit den Mängeln. *Ludwig Leschetizky* brachte die Musik, *Richard Meyer-Walden* das Spiel, *Felix Loch* das Bühnenbild zur Geltung. Die Titelrolle sang *Margarethe Bruhn* mit seelischer Überlegenheit, *Hans Schweska* war singend und spielend vornehmer Edelmann. Auch die Vertreter der nächstwichtigen Rollen waren ausgezeichnet. Der stillen Zeit zwischen Buß- und Totensonntag war *Graeners* düstere »Hanneles Himmelfahrt« angepaßt. Betreute die Spieloper (Don Juan, Waffenschmied) und die Italiener mit musikantischem Fühlen *Herbert Charlier*, so lag die Leitung der Operetten bei *Hans Mikorey*, der u. a. mit den wenig bekannten »Sieben Schwaben« von Millöcker, mit den »Hellblauen Schwestern« von Künneke und »den drei armen kleinen Madels« von Kollo viel Beifall errang. Das übliche Weihnachtsmärchen heißt diesmal »Im Schlaraffenland« und hat die beiden Chemnitzer Otto Wenck als Dichter und *Sigmund Glanz* als Komponist hübscher Lieder und Tänze zu Verfassern. *Walter Rau*

DARMSTADT: Die neue, jetzt unter der Leitung von *Dr. Prasch*, des früheren Gießener Intendanten stehende Spielzeit begann mit einer Neugestaltung der Wagnerschen »Walküre«. *Strohbach* schuf das sich an die Überlieferung anschließende, aber modern empfundene Bühnenbild von charakteristisch herber Färbung und führte ebenso auch das Spiel mit sachgetreuer Eindringlichkeit. *Sattler* war ein jungfrischer Siegfried, Frau *Hafgren-Dinkela* a. G. eine Brünhilde von traditionell großem Zuschnitt. Weitere Beiträge zur Pflege der deutschen Oper waren eine Neuinszenierung des *Marschnerschen* »Hans Heiling« und der Schillingschen »Mona Lisa«, in denen sich der derzeitige Leiter der Oper *Karl Friderich*, ein Dirigent von Fähigkeit und großer Schaffensfreudigkeit, günstig einführte. *Borodins* »Fürst Igor« neuinszeniert, vermochte mehr durch seine musikalischen Vorzüge zu fesseln, »Gräfin Maritza« und »Alessandro Stradella« können wohl nur als Repertoirefüllsel und Kassenstücke gelten. *Hermann Kaiser*

DÜSSELDORF: Es bereitet herzliche innere Genugtuung über den großen Aufschwung unseres musikalischen Bühnenlebens seit der wohlverdienten Rückberufung *Hugo Balzers* berichten zu können. Denn bei weniger aufreibender Probenarbeit stehen die Leistungen auf bedeutsamer Höhe; gleichzeitig sind wir aber auch endlich den oft unerträglichen Hemmungen der Spielplanentwicklung entronnen. Nach einer reizvollen Probe vor dem altertümlich-schmucken Rathaus wurden die Pforten mit den »Meistersingern« in echter Feststimmung geöffnet. Sehr alte, aber immer wieder ergebnislose Versprechungen wurden mit dem von echt deutscher Gefühlstiefe erfüllten »Tristan« eingelöst. Daß ein Werk vom Range und der Schwierigkeit der Straußschen »Arabella« schon sehr früh, und zwar in kammermusikalisch feiner Ausfeilung herausgebracht werden konnte, wäre in den vorausgegangenen Jahren ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Die ebenso glänzend vorbereitete wie durchgeführte Wiedergabe darf als Markstein in der Geschichte unseres Theaters gebucht werden. Einige Neueinstudierungen vervollständigten sehr glücklich den Spielplan, der sich vorwiegend auf rein deutschem Kulturgut aufbaut. Größtenteils recht tüchtige Kräfte werden hierbei erfolgreich zu einheitlicher Gestaltung zusammengefaßt. — Die neu eingerichteten Abende deutscher Meistertänzer haben bisher mancherlei Anregendes gegeben. *Carl Heinzen*

DUISBURG: Die neue Opernspielzeit eröffnete Max von Schillings »Der Pfeifertag«. *Paul Drachs* musikalische Leitung gründete sich auf genaue Kenntnis der Absichten des Komponisten; denn der Zufall fügte es, daß er 1899 am damaligen Schweriner Hoftheater als Korrepetitor wirkte und die Uraufführung des Werkes mit vorbereiten half. Seine Deutung legte großen Wert auf interessante Beleuchtung des kontrapunktischen und feinfarbigen Linienspiels. Eggerts Regie ließ in den Volksszenen das heitere Element dominieren. In vorderster Reihe bewegten sich die einprägsamen Leistungen *R. v. d. Lindes*, *Ellen Schiffers*, *Hans Bohnhoffs*, *Georg Vöges*, *Leonhard Kistemanns* und *Anni Kamphausens*. Die Auffrischung zweier Kurzopern lustiger Art, der »Regimentstochter« Donizettis und »Nürnberger Puppe« Adams besorgten Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* und Spielleiter *Siebold* mit Geschmack. Die Hauptrollen lagen bei *Grete Siegert* und *Anni Kamphausen* in guten Händen. In »Cavalleria rusticana« und »Der Bajazzo«, die *Hillenbrand* mit Leidenschaft dirigierte, entfalteten *Olga Schnau* und *Gustav Weitenhiller* südländisches Temperament, während *Trautner* als Bajazzo in der Eifersuchtsszene alle Register fiebernder Er-

regung zog. Glucks »Orpheus und Eurydike« wurde nach der vor etwa zehn Jahren von Grümmer und Franz Mannstaedt vorgenommenen Bearbeitung des Originals in klaren vergeistigten Farben aufgeführt, so daß allenthalben die edle Einfalt griechischer Kunst gespiegelt wurde. *Else Dröll-Pfaff* sang die Orpheus-Arien packend. Einen unvergeßlichen Abend vermittelte das einzigartige Gastspiel der Mailänder Scala mit Rossinis »Der Barbier von Sevilla«. Als Anneliese von Dessau gefiel die neu verpflichtete begabte Sopranistin *Marietheres Heindl. Käthe Guß* schließlich zog als Briefchristl in Zellers »Der Vogelhändler« alle Register eines gewitzten Singens. *Max Voigt*

FRANKFURT a. M.: Eine Neueinstudierung der »Lustigen Witwe« *Lehars* gibt zu allerlei trübseligen Erwägungen Anlaß. Gewiß ist die etwa dreißigjährige Dame keine Fledermaus und keine Helena. Dennoch aber: will man von künstlerischem Verfall reden, so ist nirgends mehr Anlaß als bei der quantitativ so überaus erheblichen Gattung der Operette. Das zeigt sich besonders erschreckend, wo die Entwicklung eines einzelnen Autors die Kurve des Verfalls beschreibt. Die Lustige Witwe steht auf der Grenze: eine der letzten Operetten, die noch irgend etwas mit Kunst zu tun hat und eine der ersten, die sie unbedenklich verleugnet. Sie lebt noch nicht von Sequenzen, sondern von melodischen und auch rhythmischen Profilen — ein eingeschobenes Jazzstück von heute wirkte armselig darin —, sie hat eine gewisse individuelle Haltung und im leise angedeuteten südslawischen Ton sogar Geschmack; sie hat einen dramatischen Augenblick, wenn der enteilende Danilo das Maxim-Lied zitiert: dies Maximlied, ein sonderbares Denkmal aus der Liebeswelt des Frou-Frou, das treuer die Züge seiner Epoche bewahrt als irgend einer der gegenwärtigen Schlager. Auch die Romanze der Glawari, so sentimental sie ist, läßt sich hören und vor allem: nicht verwechseln; es ist noch nicht am laufenden Band gemacht, sondern von einem Menschen; mögen auch die menschlichen Gehalte, die er ausdrückt, nicht der erlesensten Art sein: nämlich herabgesunkene Motive des Jugendstils; von dessen Pathos geistert manches in dem sonderbaren Text, der einmal — Rätsel des Vergangenseins! — Sensation machte. Anderseits, der tragende Walzer ist schon ordinär, sogar im Piano, weitab vom Hofball-Ton des großen Strauß; der alte Gesandte bereitet schon das idiotische Klischee des idiotischen Diplomaten vor, und es gibt schon jene unselige schmunzelnde Zweideutigkeit, die ein namenloses Unheil anrichtete, indem sie weithin jede freimütige erotische Fragestellung diskreditierte. Die Aufführung: im Sommer sah ich eine im Kurtheater von Binz auf Rügen, ohne richtiges Orchester hinimprovisiert, und muß gestehen, sie gefiel mir besser; anspruchslos, flüchtig und mit der Patina einer Liebhaberbühne, die der veralteten Moderne der Lustigen Witwe so wohl ansteht. In Frankfurt rächt sich das seriöse Opernhaus dafür, daß man ihm Operetten zumutet; der umfängliche Apparat hängt sich wie Blei an das leichte Stück, läßt es nicht ausschwingen und leiht ihm Prätentionen, die es nicht erfüllen kann. Dabei wurde hübsch musiziert und gespielt. Zu nennen sind in erster Linie Fräulein *Justus* und Herr *Pistorius;* während die Titelheldin zwar gut und gepflegt sang, aber mehr Witwe denn lustig schien. Behagliche Erinnerung beim Publikum. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAGEN: Die Oper eröffnete mit den »Meistersingern«, ließ »Entführung« und »Wildschütz« folgen und erreichte mit der westdeutschen Erstaufführung des »Bettler Namenlos« von *Heger* eine das Ensemble ehrende Leistung. Vor allem waren es Kapellmeister *Richard Kohtz* und Intendant *Bender* (Spielleiter), denen das vom Werk begeisterte Publikum die farbreiche und lebensvolle Aufführung dankte. Der anwesende Komponist wurde bereits nach dem zweiten Akt gerufen und am Schlusse lebhaft gefeiert.

Heinz Schüngeler

HAMBURG: Als wichtigste und mit Spannung erwartete Premiere der ersten Winterhälfte kam Richard Strauß' »Arabella« heraus, in einer Aufführung, auf die viel Sorgfalt und Arbeit verwendet worden war und die unter musikalischer Leitung von Dr. *Karl Böhm*, in der Regie von *Oscar Fritz Schuh* (Bühnenbilder *Gerd Richter)* von einem vollbesetzten Haus sehr beifällig aufgenommen wurde. In den Hauptrollen des Werkes, das zwar kein zweiter »Rosenkavalier« ist, aber, trotz des schwächeren zweiten Aktes und auch einiger Längen, als Musikkomödie von straußischen Geblüt doch viele feine und fesselnde Züge eines Spätstiles aufweist, wirkten *Martha Heister* (Arabella), *Ilse Koegel* (Zdenka), *Hedy Gura* (Gräfin), *Mathieu Ahlersmeyer* (Man-

dryka), *Willy Frey* (Matteo), *Jul. Gutmann* (Graf Waldner) mit. Für das Ensemble neu verpflichtet wurden der Bariton *Johannes Brath* vom Landestheater Darmstadt, der vor allem als »Barbier« durch eine musikalisch und darstellerisch sehr pointierte Leistung überraschte, und nach zwei Gastspielen in »Tosca« und »Fliegender Holländer« (ab 1935) *Carl Kronenberg* aus Nürnberg. Den Kindern bot man in diesem Jahr wieder ein Weihnachtsmärchen mit »Peterchens Mondfahrt« mit der Musik von Clemens Schmalstich

Max Broesicke-Schoen

HANNOVER: *Paul Graeners* Oper »Friedemann Bach« hat durch ihren vorjährigen Erfolg bei uns sicher das Zurückgreifen der *Städt. Opernleitung* auf das ältere Werk des Komponisten *»Schirin und Gertraude«* nach sich gezogen. Paul Graener schenkte uns mit dieser »heiteren Oper« eine meisterlich hergerichtete Musikerarbeit, lebensvoll abgestimmt auf die aus Hardts gleichnamigem »Scherzspiel« hergenommene heitere, gelegentlich mit Sentiment verwebte Handlung. In letzter Instanz ward ihr hiesiger eindrucksstarker Erfolg durch die glänzende Herausstellung erreicht, die im Musikalischen in *Rudolf Krasselt* einen geist- und gemütvollen Ausleger besaß und in der Spielleitung von *Dr. Hans Winckelmann* mit dramaturgischem Weitblick betreut wurde, dazu bei den tragenden Rollen in *Josef Correck, Tiana Lemnitz* und *Elsa Schürhoff* lebendig gestaltende Interpreten hatte. Sodann hat sich die Städt. Opernbühne zur angehenden weihnachtlichen Zeit als Neuheit *Hans Pfitzners »Christelflein«* angenommen, das malerisch-dekorativ eingerahmte Bühnengeschehen durch *Hans Winckelmann* geschmackvoll geordnet, die traulich und verklärt hereinklingende Musik in der intensiv erfühlten Mitteilung durch *Rudolf Krasselt* wiedergegeben. Die lieblichen Gestalten des »Christelfleins« und des »Christkindes« erhielten in *Hilde Oldenburg* und *Lilly Krayer* reizvolle Verkörperung.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Mit Beginn der neuen Spielzeit traten Intendant *Dr. Thur Himmighofen* und Generalmusikdirektor *Klaus Nettstraeter*, beide aus Braunschweig, ihre Ämter an. Nettstraeter hatte sich bereits als Gastdirigent (»Zauberflöte«) sehr vorteilhaft eingeführt. Als Eröffnungsvorstellungen wurden »Fidelio« und »Meistersinger« gewählt. Die Besetzung entsprach der der vorigen Spielzeit; unbekannt war lediglich die neu verpflichtete *Else Schulz*. Sie hat sich als Nachfolgerin der nach Leipzig gegangenen Ellen Winter in der bisherigen kurzen Spielzeit schon sehr gut bewährt. Ähnliches läßt sich von dem jungen Baritonisten *Fritz Harlan* behaupten, der in der Neueinstudierung von »Cosi fan tutte« sehr gefiel. Die Vorstellung war die beste der bisherigen Spielzeit und zeigte Nettstraeter als außergewöhnlich guten Mozart-Dirigenten.
Das Landestheater, das vom badischen Staat und der Stadt Karlsruhe gemeinsam getragen wird, sieht eine seiner vordringlichsten Aufgaben darin, in den mittleren Städten Badens und der Pfalz in breitem Ausmaß beste deutsche Kunst zu bieten. Begrüßt muß vor allem werden, daß nun auch Gastspiele in dem vorgeschobenen deutschen Posten in Kehl (gegenüber von Straßburg) stattfinden.

J. Laubach

KÖNIGSBERG: Die Oper hat sich unter dem neuen Intendanten *Fisch* bereits recht gut herausgemacht. Wir waren unter *Hans Schüler*, der jetzt in Leipzig wirkt, sehr verwöhnt worden. Aber es wird auch jetzt bei uns mit wirklichem Ernst und viel gutem Kunstverständnis gearbeitet. Der Spielplan setzte kaufmännisch nicht sehr geschickt mit Marschners »Hans Heiling« ein, brachte dann Wagners »Rienzi«, Verdis »Macht des Schicksals« (mit der hochbegabten jungen Sängerin *Margarethe Kubatzki*), ferner »Tiefland«, *Künnekes* »Nadja«, die sich als guter Reißer entpuppte, und Glucks »Iphigenie auf Tauris« in sehr sorgsamer, fast zu reich ausgestatteter Inszenierung. Das neue Ensemble ist im ganzen recht glücklich gewählt, die beiden neuen Kapellmeister *Lindemann* und *Conze* sind begabt und ergänzen sich gut. Das Bühnenbild wird bedachtsam gepflegt, wenn auch vorläufig mit unterschiedlichem Glück.

Otto Besch

MAGDEBURG: Die Magdeburger Oper hat in *Erich Böhlke* einen neuen Generalmusikdirektor bekommen, der als Musiker durchaus geeignet scheint, die Vorherrschaft der Oper vor dem Schauspiel, die für das Magdeburger Theaterleben seit langem kennzeichnend ist, womöglich noch zu verstärken. Unter seiner Leitung eröffnete die Oper ihren Spielplan mit einer Neueinstudierung des *»Don Giovanni«*, bei der sich Böhlke als ein Dirigent von romantischem, ganz auf die Herausarbeitung der Gefühlswerte und der

Dynamik des Klangbildes eingestelltem Temperament erwies. Der gute Eindruck, den diese von dem ausgezeichneten Regiseur *Hubert Franz* inszenierte Aufführung machte, verstärkte und präzisierte sich noch durch eine äußerst lebendige und wirkungsvolle Neuinszenierung von *Nicolais* komischer Oper »Die lustigen Weiber«. Als dritte große Premiere dieser Spielzeit brachte Böhlke, wiederum zusammen mit Franz, *Richard Wagners* »Meistersinger« heraus in einer Aufführung, die ihrer Wirkung nach bisher als der Höhepunkt der Spielzeit gelten darf. Das *Repertoire* der Oper wird ergänzt durch die üblichen, mehr als Füllung des Spielplans denn als repräsentative Leistungen herausgebrachten Spiel- und Erfolgsopern, wie Kienzls »Evangelimann«, Lortzings »Undine« und »Waffenschmied« und Verdis »Troubadour«. Einen viel zu breiten Raum nehmen Operettenaufführungen ein, die nach dem Prinzip der Serie aufgezogen werden: Zellers »Vogelhändler«, Johann Strauß' »Wiener Blut« und Léhars »Lustige Witwe«. Die Opernleitung sieht sich also, nachdem sie durch die künstlerische Leistung sich legitimiert hat, vor die Notwendigkeit gestellt, nun auch in der *Spielplangestaltung* ihre Hegemonie durchzusetzen, wozu vor allem auch eine nachdrückliche Berücksichtigung der modernen Literatur, die bis jetzt völlig übergangen wurde, gehören würde.

L. E. Reindl

RIGA: Eine interessante Neubelebung unternahm die *National-Oper* zu Riga, indem sie aus dem Opernrepertoire der einstigen Petersburger Marienoper das Werk Naprawniks »Dubrowski« übernahm, und zur Erstaufführung in Riga brachte. Für sehr viele, die einst mit dem Kultur- und insbesondere dem Musikleben der russischen Metropole eng verbunden waren, bedeutete diese Wiederholung eine wertvolle Erinnerung an die glänzenden Tage der russischen Oper, als Naprawnik, der geborene Tscheche, als Musikgewaltiger der Marienoper eine bedeutsame Rolle in der neueren russischen Musikgeschichte spielte. Unter seiner Stabführung erblickten die berühmten Werke der jungen russischen Oper das Licht der Rampe, Sänger wie Shaljapin, Sobinoff u. a. wurden unter ihm groß. Naprawnik geht in seiner Oper »Dubrowski«, die nach bewährten Vorbildern einen Puschkinschen Stoff verwertet, keine originalen Wege, sondern bewegt sich getreu in den Bahnen der großen Meister. Aber er tut das mit viel Geschmack und echtem böhmischen Musikantentum, dem sich ein Wissen um orchestrale und szenische Wirksamkeit und große Routine gesellt. Angenehm ist die weiche und ausdrucksvolle melodische Linie, die die Arien und Gesänge auszeichnet. Die gute Aufführung, die die Lettl. National-Oper dem Werk bereitete, machte es auch für uns Heutigen durchaus genießbar. Sie hat damit eine gewisse Pietätspflicht erfüllt, die zugleich den musikgeschichtlich Interessierten Gelegenheit gab, dies äußerst selten gespielte Werk zu hören.

B. Lamey

STUTTGART: An den *Württembergischen Staatstheatern* sah man erstmals die *Josephslegende* und als deren Beigaben den *Mantel* von *Puccini*. Eine reiche Ausstattung und mehr noch die ganz im Sinne der Legendenidee ausgeführte Verkörperung der Titelrolle durch *Paul Hanke* verschaffte der musikgefüllten Schöpfung Straußens die gebührend beifällige Aufnahme. Um die Einstudierung hatte sich *Lina Gerzer* verdient gemacht, die musikalische Leitung war *Otto Winkler* in die Hand gegeben.

Als Komponist und Dirigent gefeiert wurde *Richard Strauß* im *Sinfoniekonzert* des Staatstheaters (Alpensinfonie), an der gleichen Stelle ließ sich *Georg Kulenkampff* in einem von *Leonhardt* geleiteten Reger-Gedächtnisabend hören. Das überaus schwierige A-dur-*Violinkonzert* wurde von diesem hochbedeutenden Meister seines Instruments kühn bewältigt.

Unter den vom *Südfunk* zu Gehör gebrachten Neuheiten befand sich auch eine Suite für Violoncello und Klavier, Werk 48 von *Gilda Kocher-Klein*, die durch gefällige Arbeiten melodiösen Gehalts und gut kammermusikalischer Anlage anfängt, sich einen Namen als schwäbische Tonsetzerin zu sichern.

A. Eisenmann

WIESBADEN: Höhepunkte der Spielzeit bis jetzt: Die Neuinszenierung von »Carmen«, die Erstaufführung des »*Simone Boccanegra*« (Verdi) und der »*Arabella*« von Rich. Strauß. Alle drei Werke unter der musikalischen Leitung von GMD. *Carl Elmendorff* und der szenischen von *Hanns Friedericci*. Alle drei musikalisch wie szenisch aus dem sich aus ihnen ergebenden Stilwillen gesehen und trotz der Verschiedenartigkeit der musikalischen wie szenischen Konzeption doch irgendwie unter einem einheitlichen Gesichtspunkt gebracht. Es ist das bewußte Festhalten

an der Partitur und dem in ihn festgelegten musikalischem Bild. Dieser Darstellungsstil verträgt keine Experimente, organisch entwickelt er sich zur szenischen und musikalischen Einheit. Für jede dieser drei Opern waren besonders schön singende und dramatisch gestaltende Künstler zur Stelle, die Elmendorff zu Höchstleistungen anzufeuern vermochte. Man hatte außer einer hervorragenden Altistin in »Carmen« *(Helena Braun)* in »Simone Boccanegra« und in der »Arabella« zwei herrliche junge und unverbrauchte Stimmen einzusetzen: *Hilde Singestreu* und *Friedrich Ginrod* in Simone zusammen mit *Bodo Greverus*, drei Künstler von nicht alltäglicher Begabung und besonders auffallend durch ein sehr gleichmäßiges und reines Singen. In der Oper bereitet man den Puccinischen Einakter »Der Mantel« nach Gogols gleichnamiger Novelle und Spinellis selten gehörte Oper »A basso porto« vor. Mehr über diese beiden Werke, die Erstaufführungen für Wiesbaden sind, im nächsten Heft.

Hermann Kempf

* K R I T I K *

BÜCHER

MUSIKLEXIKON von Prof. Dr. *Hans Joachim Moser*. Lieferung 7, 64 Seiten. Preis der Lieferung RM. 1,—. Das Werk wird in 15 Lieferungen komplett. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Mit Spannung erwartet man die neue Lieferung des hochnötigen Werkes, das sich inzwischen bereits bei Fachmusikern und Musikfreunden eingebürgert hat — und ist wiederum überrascht über die Fülle und Neuartigkeit des Gebotenen. Diesmal sind es, durch die Gunst des Alphabets, vor allem die systematischen Artikel, die man Stück für Stück durcharbeiten muß, um sie in ihrer ganzen Gewichtigkeit zu fassen.

Die sehr dankenswerte Erklärung der Kanzone ragt noch aus der vorherigen Lieferung herein. Dann verweilt man länger bei der ausführlichen, gut bebilderten Darstellung des »Kehlkopf«. Nächste Angelpunkte sind Kirchenlied, Kirchenmusik und Kirchentonarten, über die noch niemals so verständlich und kurz und doch so fachlich sachverständig unterrichtet wurde. Das gleiche gilt, kurz darauf, von Klavier und Klaviermusik. Später folgen unmittelbar aufeinander Konservatorium — Kontrapunkt — Konzert, drei grundverschiedene Gebiete, die gleichmäßig gut und erschöpfend behandelt sind. Den Beschluß macht ein umfassender Artikel über musikalische Lexika.

Nur der Eingeweihte kann wissen, welche Fülle von Arbeit in den kleinen und kleinsten Artikeln steckt, die man gar nicht alle aufzählen kann. Ich nenne aus vielen nur: Klang, klassisch, Kurrende, oder Leich, Leitmotiv, Leitton; oder endlich die kaum zu überbietende Darstellung der Laute und Lautenliteratur.

Aus den großen biographischen Artikeln seien zwei als besonders vorbildlich herausgehoben: der über Hermann Kretzschmar und der über Orlando di Lasso. Ich bekenne gern, daß ich sie mir für diesen knappen Raum nicht besser denken kann. Dabei sind die kleinen biographischen Artikel mit nicht minder großer Sorgfalt behandelt. Für jeden der mittleren und Kleinmeister aus alter und neuer Zeit findet Moser eine kurze treffende Charakteristik, die sich einprägt.

Und das ist vielleicht das Entscheidende an diesem Werk. Weil es selbst Niederschlag lebendigen Wissens ist, setzt es sich, richtig gebraucht, wieder in solches um. Unsere ganze Generation wird daran lernen. Und das Buch wird aus unserem deutschen Musikleben nicht mehr wegzudenken sein. *Müller-Blattau*

LUDWIG KLAGES: *Vom Wesen des Rhythmus*. Verlag: Nils Kampmann, Kampen/Sylt.

Klages legt die dritte Untersuchung seit 20 Jahren vor, die Rhythmus und Takt ergründet. Selbst musikwissenschaftlich sind diese Begriffe nicht eindeutig abgegrenzt. Rhythmus kann ohne Takt sein, Takt nicht ohne Rhythmus, weil Rhythmus eine »allgemeine Lebenserscheinung« ist, Takt »eine menschliche Leistung«. Taktung allein ist mechanisch, seelenlos; Maschinentakt, als »vollkommenste Regelerscheinung«, vernichtet den Rhythmus. Soweit schließen sich die Begriffe aus. Was Bülow als unser Tempo rubato umriß, nennt Klages »Verteilungs-

rhythmus«. Rhythmus ist eine nicht monotone, sondern gegliederte Reihe, und zwar — nach Ursprung und Ausdehnung — etwas »Raumzeitliches«, eine Bewegung zwischen den Polen Raum und Zeit: »polarisierte Stetigkeit«. Scheinwiderspruch: Der Rhythmus wird durch rhythmisch bedingte Schwankung des Taktes verstärkt, nicht vernichtet, da der Takt am Rhythmus wesensbeteiligt ist. Schwache Rhythmik braucht möglichst geordneten Takt — um umgekehrt. Beispiele erläutern die Denkreihen. Das Wechselverhältnis zwischen Rhythmus und Takt wahrt die Reihe, d. h. die gegliederte, polarisierte Stetigkeit des Maßes. Ausschauend deutet der Philosoph Klages das von ihm zuvor erforschte Wesen des Rhythmus als Seele, das des Taktes als Wirklichkeitsraum und — Zeit. Der Musiker findet in dieser Schrift von Klages die Lebenskräfte am Werk, die seine Kunst, sein Forschen mit Umwelt und Innenwelt verbinden. *Hans Jenkner*

WERNER PROMNITZ: *50 Jahre Hochschule für Musik zu Sondershausen.* Selbstverlag 1933.
Die Rolle der Hochschule für Musik in Sondershausen erhellt allein aus der Tatsache, daß hier Meister wie Backhaus, Lamond, Albert Fischer, Burmeister, Grünberg und schließlich Hugo Riemann als Lehrer tätig waren. Daß sie auf Max Reger als Schüler hinweisen kann, beweist ihre historische Bedeutung. Gerade diese musikalischen Schulungsstätten weit draußen im Land, abseits vom Getriebe der Großstädte, sind ein nicht wegzudenkender Bestandteil unserer musikalischen Hochkultur. Man kann der Hochschule für Musik in Sondershausen nichts Besseres wünschen, als daß sie sich in den nächsten 50 Jahren als ebenso segensreich erweisen möge, wie in den vergangenen 50 Jahren.
Friedrich Herzfeld

SIEGFRIED GÜNTHER: *Musikerziehung als nationale Aufgabe.* Bündischer Verlag, Heidelberg 1933.
Es ist selbstverständlich, daß in die Umgestaltung unseres gesamten Erziehungswesens, das vor allem berufen sein wird, den erkämpften Sieg des nationalen Aufschwungs durch die Verankerung in der jungen und jüngsten Generation zu verbürgen, auch die Musikerziehung mit einbegriffen werden muß. Eine Bildung, die nicht mehr das Beherrschen eines möglichst reichen Wissensstoffes zur Hauptsache macht, sondern sich um das Formen der geheimsten, innerlichsten, irrationalsten Kräfte bemüht, kann auf die Mittel der Musikerziehung niemals verzichten, sondern muß gerade sie zum Haupthelfer machen. Daher wird die Musikerziehung im nationalen Staat ein entscheidendes Gewicht zukommen. Günthers Schrift ist also sehr begrüßenswert. Sie tut auch recht daran, sich zunächst einmal um die geistigen Grundlagen zu bemühen. Das Ziel muß erst klar vor Augen stehen, ehe man den Weg dahin einschlagen kann. Allerdings muß bezweifelt werden, ob wir der Klärung dieser Ziele durch die vorliegende Schrift wesentlich näher gekommen sind. Sie bewegt sich allzusehr auf der Ebene einer Abstraktheit, hinter der deutlich umrissene Begriffe kaum mehr zu erkennen sind. Schon bildet sich ein Schatz von nationalen Schlagworten, hinter denen alles und nichts verstanden werden kann. Recht oft von der »volklichen Ganzheit« zu sprechen, trägt noch nichts zur Klärung von Fragen bei, die bis zu dem von Günther behandelten Punkte ja auch längst geklärt sind. Die Gedanken des Dritten Reiches, wie sie die Führer dargelegt haben, sind hell und glasklar. Aber in diese Schrift dringt ein seltsam verschwommener Ton ein, der das Selbstverständliche zum unklar Problematischen macht. Auch die wenigen in das Praktische vorstoßenden Ratschläge bleiben in einer seltsam verstiegenen Starrheit. Den Schulmusikunterricht in Spiel, Arbeit, Lehrgang und Feier zu gliedern, dürfte ein nicht ganz neuer Gedanke sein, der das Wesentliche nicht einmal in voller Schärfe trifft. *Friedrich Herzfeld*

MUSIKALIEN

N. LOPATNIKOFF: *Zweites Quartett,* op. 6a Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig.
Dieses der bekannten Mäzenin Frau Coolidge gewidmete Streichquartett ist anläßlich des 25jährigen Todestages Belaieffs preisgekrönt worden. Unstreitig legt es Zeugnis ab für die Begabung dieses neue Bahnen suchenden Tonsetzers, der urwüchsige Erfindungskraft besitzt. Dieses Quartett muß schon vor längerer Zeit komponiert sein. Wenn auch als Grundtonart C-dur gewählt ist, so streift es doch sehr die Polytonalität. Ein nicht sehr modern eingestelltes Ohr wird an der oft bizarren Harmonik, insbesondere an den Quintenfolgen Anstoß nehmen. Taktwechsel ist in allen vier Sätzen an der Tagesordnung, besonders im Scherzo, wo in rascher Folge sich 6/8, 5/8, 2/8 ablösen. Gewaltige Energie und Schwungkraft finden wir im ersten Satz. Im Andante

stecken warmes Empfinden und wirkliche melodische Schönheit; es ist ein Satz, der dem Tonsetzer auf jeden Fall Freunde gewinnen muß. Höchst originell, nicht bloß durch seinen Rhythmus, ist das schon erwähnte Scherzo im Hauptteil. Der auch als Coda wiederkehrende mittlere Teil (Meno mosso) ist harmonisch gar zu gesucht, doch ist er wenigstens melodisch anziehend. Das Finale ist womöglich noch kraftstrotzender als der erste Satz und sehr wirkungsvoll. Erstklassige Vereinigungen sollten sich dieses Quartetts annehmen, das in der Form der Klassiker gehalten ist; wenngleich in der heutigen Zeit die Vorliebe für gewagte Harmonik kaum noch zu finden ist, wird man dieses uns volksfremde Quartett doch sicherlich mit Achtung aufnehmen.

Wilhelm Altmann

JOS. STUMPP: *Illustrierte Kinder-Klavierschule.* Heft I. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig.

Das ist wirklich ein kleines musikalisches Märchenbuch, so recht für unsere A-B-C-Schützen geschaffen. Ton, Bild und Farbe verbinden sich, die Musizier- und Spielfreudigkeit des Kindes zu fördern. Die Notenköpfe werden bemalt, Zahlen mit bunten Papierchen überklebt und auch die kleinen Kinderbilderchen überpinselt. Alle die langweiligen und ermüdenden Vorschriften und Spielregeln früherer Schulen sind glücklich unter den Tisch gefallen. Es wird nur Musik gemacht, gesungen, gespielt, rhythmisiert, auch kleine Diktate wurden eingeschoben. Wie das alles aufgebaut, ist schlechterdings unübertrefflich. Und so wünsche ich allen Kleinen einen solchen Wegweiser wie diese Kinder-Klavierschule. *Rudolf Maria Breithaupt*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Heitere Musik für Orchester* op. 43. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Durchaus gesunde, kräftige und bekömmliche Kost! Der lebendigen Ouvertüre folgen ein spritziges Intermezzo, ein sonniges Menuett und köstliche Variationen über »Alle Vögel sind schon da«, die auch ins lebfrische Finale hineinspielen. Benötigt werden je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Trompeten, Posaunen, Pauken, drei Hörner, Becken, Triangel, kleine Trommel, Glockenspiel und Streichquintett. Aufführungsdauer: 25 Minuten. *Friedrich Baser*

G. F. HÄNDEL: *Konzert für Cembalo F-dur.* Mit Begleitung des Orchesters. Ausgabe mit unterlegter zweiter Klavierstimme für den modernen Flügel neu bearbeitet von Willy Rehberg. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Rehberg weist mit Recht darauf hin, daß dieses Konzert von Händel für »Harpsichord or Organ« bestimmt wurde. Danach ist durchaus angemessen, es heute auf dem modernen Flügel zu spielen. Die zweite Klavierstimme enthält den Orchesterpart. Durch einige Hinzufügungen, die natürlich die große Linie nie verändern oder gar verletzen, ist eine Fassung dieses Werkes entstanden, die auf zwei Klavieren prächtige Musiziermöglichkeiten bietet. Allerdings wird man das leise Gefühl nicht ganz los, daß der wunderbar musikantische Gehalt dieses Werkes sich ganz doch nur auf der Orgel erschließt. *Friedrich Herzfeld*

HANS GAL: *Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell,* op. 41. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein sehr feinsinniges, reizendes Werk, das für den Konzertsaal aufs wärmste empfohlen sei; für die Hausmusik kommt es leider weniger in Betracht, da es große Intonationsschwierigkeiten hat und von dem Bratschisten sowie dem Violoncellisten erhebliche Sicherheit in den hohen Lagen verlangt. Der Serenadencharakter ist besonders treffend im ersten Satz gewahrt, der kein Marsch ist und im Gesangsthema eine besonders reizende Eingebung aufweist. Warme Empfindung spricht aus dem zweiten Satz (Kantabile); der verträumte Schluß wirkt besonders gewinnend. Ein Menuett und ein Alla Marcia, in dessen mehr kantabilem Teil der Marschcharakter ziemlich aufgegeben ist, sind die weiteren recht gefälligen und nicht weniger ausgezeichnet gearbeiteten Sätze. *Wilhelm Altmann*

JULIUS SPENGEL: *Das kleine wohltemperierte Klavier.* 24 Musikstücke in allen Tonarten. 2 Hefte, op. 100. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Diese kleinen, »Für junge Hände, gute Köpfe und offene Ohren« gesetzten Stücke können wirklich als klassische Bereicherung unserer Kinderliteratur gelten. Sie bilden gleichsam das »Präludium« zu dem ganzen Klavier-Bach. In größter Klarheit und Leichtfaßlichkeit werden die hauptsächlichsten musikalischen Formen, besonders die älteren Tanzformen, abgewickelt. Ich kann dem Werk keine bessere Empfehlung geben, als daß ich es allen Lehrern und Lehrerinnen als Vorstufe zum Bachstudium besonders warm ans Herz legen möchte. Ich selber werde es am

Sternschen Konservatorium zur Einführung bringen. *Rudolf Maria Breithaupt*

EDUARD ZUCKMAYER: *Herbst-Kantate für kleinen und großen Chor mit Instrumenten.* Verlag: Schott, Mainz.

Erstaunlich, mit welcher Geschwindigkeit sich ein sicheres Stilgefühl für zeitgenössische Musik ausgebildet hat. Die vorliegende Herbstkantate des musikalischen Leiters der »Schule am Meer« auf der Nordseeinsel Juist ist wie aus einem Guß aus dem Geiste der Gemeinschaftsmusik und des Lehrstücks heraus musiziert. Zwei Chöre stehen einander gegenüber: ein rezitativartig behandelter »Chor der Mächte« und ein kleinerer »Chor der Seele«, dem die eigentliche chorische Aufgabe der Kantate obliegt. Hinzu treten Instrumente, Bläser und Streicher, wie man sie gerade zur Verfügung hat, als Baßstütze eine Art Continuopart für Cembalo, Klavier oder Orgel. Ein Chorlied, das möglichst von allen Anwesenden gesungen wird, geht nach Art eines cantus firmus durch das ganze Werk. Lebendige Polyphonie ist Träger der ausdrucksvollen Gestaltung, die sich durch formale Geschlossenheit besonders auszeichnet.

Richard Petzoldt

A. SPITZMÜLLER-HARMERSBACH: *Variationen über ein eigenes Thema, op. 3, Piano solo. Präludium und Doppelfuge, op. 7, Piano solo.* Universal-Edition.

Beide Werke zeichnen sich durch einen angenehmen Klaviersatz aus. Eine erfreuliche Durchsichtigkeit ist mit auffallendem Klangsinn verbunden. Die peinlichen Mittel-Füllstimmen fehlen ganz. In der Beherrschung, nur das natürlich Gegebene zu bringen, zeigt sich der junge Meister. Der musikalische Gehalt ist freilich nicht überwältigend. Das Thema der Variation als besonders originell zu bezeichnen, fällt schwer. Man wird den Eindruck einer gewissen gläsernen Blässe nicht los. In der groß aufgebauten Doppelfuge gelingt immerhin eine gewaltige Steigerung.

Friedrich Herzfeld

Scholasticum III, Oberstufe Reihe II, Heft I. *Placidus von Camerloher:* Sinfonia in Es-dur, op. 4, Nr. 2, für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo. Herausgegeben von *Benno Ziegler.* Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Diese dreisätzige Sinfonia des süddeutschen Meisters und fürstbischöflichen Hofkomponisten und Kapellmeisters zu Freising 1718 bis 1782), ist ein prachtvoll klingendes Tonstück, dessen gesundes Empfinden echt deutsch anmutet, zumal sowohl italienische wie französische Floskeln und Zierate völlig fehlen. Selbst der von Kretzschmar gemachte Hinweis auf den späteren Mozart trifft meines Erachtens nicht zu; denn der Stil ist viel derber und handfester als das meiste, was vor, um und nach Mozart in dem Genre vorliegt. Besonders das Adagio in As-dur ist eher eine Vorahnung Haydns und Beethovens denn Mozarts. Die Hauptsache ist, daß der homophone Stil aller drei Sätze *klingt*, und daß der unterlegte Klaviersatz geradezu vorbildlich unserm heutigen Geschmack und Zeitinstrument angepaßt ist. Alles in allem ein kostbares Stück besten Musiziergutes für Haus und Schule! *R. M. Breithaupt*

RUDOLF MOSER: *Divertimento für Flöte, Oboe und Klarinette*, op. 51, Nr. 1; *Divertimento für 2 Violinen*, op. 51, Nr. 2. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Moser hat die Form des Divertimentos bis in alle Einzelheiten von den klassischen Meistern übernommen. Aber innerlich wurden diese Gehäuse von einem Menschen erfüllt, der eben auch im Jahre 1933 lebt, dessen Dasein und Empfinden selbstverständlich auch von dem Strom unserer Zeit bestimmt wird. Hier klafft ein Zwiespalt. Wie kann man Formen erfüllen, die von Meistern früherer Zeiten gefunden wurden, denen trotz aller Annäherung niemand mehr gleichen kann? Ist Form denn etwas Autonomes, Unwandelbares, das zu allen Zeiten als Möglichkeit gleich besteht? Oder ist sie nicht nur das eine Gesicht des Einfalls, der Idee, des Werkes, des »Geschöpften«, und daher immer neu zu finden? Auch Moser verstößt gegen den Satz, daß man neuen Wein nicht in alte Schläuche füllen kann. Selbstverständlich ist mit »den alten Schläuchen« kein Werturteil verbunden. Jenseits dieser inneren Zerrissenheit erfreut man sich an dem grundehrlichen, sauberen und gesunden Musikantentum Mosers.

Friedrich Herzfeld

Da die Redaktion das Porträt *Heinz Ihlerts* (Geschäftsführer der Musikkammer) zu spät erhielt, kann die Reproduktion erst im nächsten Heft der »Musik« erscheinen.

NEUE OPERN

Hermann Reutter arbeitet zur Zeit an einer Volksoper »*Dr. Johannes Faust*« auf Grundlage des alten Sagenspiels. Die textliche Gestaltung des Werkes stammt auch diesmal von *Ludwig Andersen*, dem Verfasser des erfolgreichen *Reutterschen* Oratoriums »Der große Kalender«, das diesen Winter in zahlreichen Städten aufgeführt wird. *Reutter* hofft die Oper noch vor Ablauf dieser Spielzeit zu beenden.

Der Kölner Komponist *Josef Ingendraht*, Mitinhaber des diesjährigen rheinischen Beethovenpreises und bekannt geworden durch eine Reihe leichter Musikwerke, erhielt vom Ministerium für Kunst und Volksbildung ein *Stipendium* bis zur Vollendung seiner Oper: »Jacci Bromsa« (eine Bühnenfolge in 7 Bildern). Der Text stammt vom Komponisten. Das Werk wurde von namhaften Persönlichkeiten aus dem Musikleben begutachtet. Der Komponist war Schüler von Prof. *Abendroth* und Prof. *Ehrenberg* und machte seine Kompositionsstudien bei Prof. *Jarnach* an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln.

Am 26. November fand die Uraufführung der neuen Fassung der Oper »Venus« von *Othmar Schoeck* am Stadttheater Zürich statt. Die Aufführung wurde auf den schweizerischen Rundfunk übertragen.

*

Das *städtische Opernhaus Hannover* (Leitung: Rudolf Krasselt) hat die Neufassung von Ermanno Wolf-Ferraris «*Schmuck der Madonna*« angenommen. Leiter der Aufführung sind Kapellmeister *Arno Grau* und Spielleiter *Claus-Dietrich Koch*. Die Hauptrollen werden die Damen *Maria Engel, Else Schürhoff* und die Herren *Gustav Wünsche* und *Karl Giebel* singen.

*

Die unter Oberleitung des *Prinzen von Reuß* stehende Deutsche Musikbühne hat in *Helsingfors* ein viertägiges Gastspiel gegeben. Es wurden die Opern »Die lustigen Weiber«, »Zar und Zimmermann« und »Freischütz« aufgeführt und ein Sinfoniekonzert veranstaltet. Die Darbietungen der Musikbühne fanden in der finnischen Presse eine objektive und sehr freundliche Beurteilung; ungeteiltes Lob wurde vor allem den Leistungen des Orchesters zuteil.

*

Das *Augsburger Stadttheater* brachte des Münchener Dichters und Leiters des Bayr. Staatsschauspiels *W. Burggraf-Forster* Märchenspiel »Der Froschkönig« zur Erstaufführung. Die Musik dazu schrieb *Otto Miehler*.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Siegfried Kallenberg hat ein abendfüllendes Oratorium »Psalmlied«, den gefallenen Kämpfern gewidmet, für Chor, Soli und Orchester vollendet. Die Dichtung stammt von einer langjährigen Vorkämpferin der Bewegung, der Lübecker Schriftstellerin *Elisabeth Behnsen-Gramcko*. Die Uraufführung findet voraussichtlich am Karfreitag 1934 durch Musikdirektor *Heinz Schaefer-Sandhage* in Hamm in Westfalen statt.

Walter Niemann (Leipzig) gab am »Tag der Hausmusik« im Rahmen der Winterhilfe in *Plauen* (Vogtland) mit großem Erfolg einen Klavierabend mit eigenen Werken (Gartenmusik nach Worten von *Oscar Wilde* op. 117, Der Orchideengarten op. 76, Kocheler Ländler op. 135 [Uraufführung]).

Ferruccio Busonis Konzert in D-dur op. 35a für Violine und Orchester wurde neuerdings von dem bekannten Geiger *Sigmund Bleier* in sein Programm aufgenommen.

Hermann Zilchers Vorspiel »An mein deutsches Land« für Orchester bzw. Militärmusik, das in das Deutschlandlied ausklingt, wird im Verlauf dieses Winters in zahlreichen größeren und kleineren Städten sowie von der Mehrzahl der Rundfunksender gespielt werden.

In der Stunde der Nation wurde *Karl Marx'* Motette »Werkleute sind wir« für gemischten Chor a cappella durch den Bremer Domchor unter Leitung *Richard Liesches* zum Vortrag gebracht.

Heinrich Zöllners Männerchorwerk mit Orchester »Columbus« kommt in diesem Winter in Kreuznach und in Lichtenstein-Callnberg zur Aufführung. Der Altmeister für Vokal-Kompositionen bringt soeben wieder Frauenchöre und gemischte Chöre bei Kistner & Siegel heraus.

Jon Leifs, der isländische Komponist, ließ soeben eine Anzahl großer Orchester- und Chorwerke erscheinen. — Seine »Island-Ouvertüre« nimmt der Kopenhagener Sender in sein ständiges Repertoire auf.

Das neue Violin-Konzert h-moll von *Richard Wetz* spielte im Rahmen der Stunde der Nation *Hugo Kolberg* in einer Darbietung des Ostmarken-Rundfunks. Prof. *Reitz* spielte es in

Görlitz, Weimar und Aachen. Eine Aufführung in Berlin steht bevor.

Hermann Grabner, der Leipziger Universitätsmusikdirektor, hat soeben einen neuen Zyklus für Männerchor erscheinen lassen, betitelt »Der Fackelträger«. Der Zyklus ist der SA. gewidmet. Er gelangt demnächst zur Wiedergabe durch den Mitteldeutschen Rundfunk.

Grabners »Lichtwanderer«, ein Männerchorwerk mit Orchester, wird vom Eidgenössischen Sängerbund in einer Massen-Aufführung herausgebracht.

Othmar Wetchy beendete die Komposition einer sinfonischen Musik für Cello und Orchester.

Armin Knab vollendete »Vier Choralvorspiele« für Klavier.

Niels W. Gades Chorwerk »Erlkönigs Tochter« wird die Neue Chorvereinigung in Prenzlau zur Aufführung bringen.

Heinrich Lemacher, der Kölner Komponist, ließ eine »Weihe-Kantate« für gemischten Chor mit mehreren Instrumenten erscheinen, die in Aachen unter Leitung von Studienrat *Schiffer* zur erfolgreichen Aufführung gebracht wurde. An der Aufführung nahm ein Chor von über 600 Sängern teil. Das gleiche Werk brachte auch *Dietrich Stoverock* in Berlin im Rahmen einer Schulfeier zur Aufführung.

Von *Franz Mayerhoff* wurde »Frau Minne«, ein Chorwerk mit Orchester, in Waldheim erneut aufgeführt.

Joseph Haas hat ein neues abendfüllendes Oratorium »Das Lebensbuch Gottes« (Text nach Angelus Silesius) für Soli, Chor und kleines Orchester vollendet.

Hermann Zilcher veröffentlicht jetzt Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzerten in A-dur, c-moll und C-dur.

Die Geigermette, ein Weihnachtsfestspiel von *Ludwig Hugin*, Musik von W. Müller, gelangte auch in der Tonhalle München zur Aufführung.

Sibelius arbeitet zur Zeit an seiner achten Sinfonie.

Eine Konzertouvertüre »*Lützow*« von *Lothar Windsperger* gelangt demnächst durch den Frankfurter Sender unter *Hans Rosbaud* zur Ursendung.

Karl Meister hat zu Hornbachs vaterländischem Weihespiel »Es war der Weg zum Dritten Reich« eine Bühnenmusik geschrieben.

KONZERTE

AMSTERDAM: *Erich Kleiber* wurde von der Richard-Wagner-Vereinigung eingeladen, im Frühjahr gelegentlich ihres 50jährigen Bestehens zwei Festaufführungen mit hervorragenden deutschen Solisten zu dirigieren.

BAUTZEN: *Draesekes* »Christus-Oratorium« erfuhr eine ausgezeichnete Wiedergabe in Bautzen.

BERLIN: Die Sammlung alter Musikinstrumente veranstaltete eine zweite *Musikstunde mit alter Musik auf historischen Instrumenten*. Gespielt wurden Chöre von Diskant- und Alt-Violen, Tenor- und Baßgamben und Theorben. Es wirkten u. a. mit Professor *Grümmer*, *Hans Mahlke*, *Max Strub*, *Clemens Schmalstich*, *Paul Hindemith*, *Bruno Masurat*. Sämtliche Instrumente, die gespielt wurden, sind Originale aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert.

BRÜSSEL: Kapellmeister *Hermann Scherchen* führte Bachs »Kunst der Fuge« auf.

GENF: Das unter der musikalischen Leitung von Ernest Ansermet stehende Orchester der romanischen Schweiz, dessen Konzertzahl in diesem Winter von zwölf auf zehn herabgesetzt worden ist, bringt in seinen Programmen, die hauptsächlich moderner Musik gewidmet sind, auch eine Reihe deutscher Werke. An der Spitze steht *Max Reger*. Von *Richard Strauß* werden die beiden sinfonischen Dichtungen »Tod und Verklärung« und »Der Bürger als Edelmann« aufgeführt.

HAGEN: *Paul Graeners* »Waldmusik« kommt in einem Sinfoniekonzert zur Aufführung.

KOPENHAGEN: Die vom Prinzen Heinrich von Reuß geleitete »Deutsche Musikbühne« gab in Kopenhagen ein Orchesterkonzert, das einen guten Eindruck von der außerordentlich tüchtigen Arbeit der jungen Musiker vermittelte. Das Programm konnte nicht besser gewählt sein. Es umfaßte: Haydn: Die Uhr; Mozart: Sinfonie g-moll; Beethoven: Sinfonie Nr. 1; Tschaikowskij: Serenade für Streichorchester. Der Beifall des leider nicht gefüllten Saales war stürmisch. In der Kopen-

hagener Presse wird die Kultur und Disziplin des Ensembles und die Sicherheit und der Geschmack des Dirigenten van Kempen gerühmt. Leider war es nicht möglich, um diese Jahreszeit einen Raum zu finden, in dem die »Deutsche Musikbühne«, wie in Helsingfors, ein paar Spielopern hätte zur Aufführung bringen können. Das Ensemble reist von hier nach Nordschleswig.

LEIPZIG: Generalmusikdirektor *Eugen Pabst* (Hamburg) hatte als Gastdirigent des Leipziger Gewandhauses mit der Suite von *Max Trapp* (Erstaufführung) und *Beethovens* »Eroica« einen außerordentlichen Erfolg. Solistin des Abends war *Lotte Lehmann*. Im Laufe dieser Saison wird Generalmusikdirektor *Eugen Papst* noch ein weiteres Gewandhaus-Konzert leiten.

LONDON: *Georg Széll* hatte bei seinem ersten Londoner Orchesterkonzert großen Erfolg. Die Presse schreibt: »Seit vielen Jahren hat kein auswärtiger Dirigent bei seinem ersten Auftreten in London einen so starken Eindruck gemacht wie Georg Széll.«

LOS ANGELES: Generalmusikdirektor *Klemperer* erzielte hier als Dirigent von Bruckners Vierter Sinfonie (der Romantischen) in Es-dur einen außerordentlichen Erfolg. Der Künstler veranstaltet im Januar neben seinen regulären Konzerten einen Beethoven-Zyklus, dem in allen musikalischen Kreisen mit großer Spannung entgegengesehen wird.

NEUYORK: Unter Leitung von *Margarete Dessoff* fand die Uraufführung von *Hugo Herrmanns* op. 85 »Chorvariationen über die Sonnengesänge des Franziskus von Assissi« statt.

NÜRNBERG: Eine erstaufgeführte Cello-Sonate von *Erich Rhode* erzielte starken Erfolg. (Interpreten *Eduard Dathe* und Dr. *H. Eckert.*)

TAKAR-ZUKAR: Josef Laska brachte mit der Takarzuka Symphony Society *Hermann Zilchers* Orchestersuite »Der Widerspenstigen Zähmung« op. 54b Ende Oktober mit starkem Erfolg zur Aufführung. Das Werk wurde in letzter Zeit u. a. in den Sendern Leipzig, Hamburg, Wien und Prag gespielt.

TAGESCHRONIK

Nachdem im Juni d. J. bereits Dr. *Karl Muck* aus dem Verband der Hamburger Philharmonie ausgeschieden ist, verläßt nun auch Generalmusikdirektor *Eugen Pabst*, welcher seit nahezu zwölf Jahren als Leiter des Philharmonischen Orchesters, der Hamburger Singakademie und des Hamburger Lehrergesangvereins mit größtem Erfolg tätig war, seine Wirkungsstätte. Hamburg verliert in ihm einen ganz hervorragenden Künstler, der durch seine eminente Arbeitskraft die von ihm betreuten Institute zu einer vordem nie erreichten Höhe führte.

Der österreichische Unterrichtsminister Dr. *Schuchnigg* kündigte, wie uns ein Eigenbericht aus Wien meldet, die Errichtung einer Künstlerkammer an. Ihre Aufgabe soll sein, die Interessen der Künstler als Standesvertretung zu wahren und auch Kontakt zu schaffen zwischen den Künstlern untereinander sowie zwischen Kunst und Politik. Gegenwärtig ist die österreichische Regierung bemüht, durch Verstärkung eines Künstlerhilfsfonds die Mittel aufzubringen, um wertvolles Schaffen durch öffentliche Aufträge und durch Preisausschreiben zu ermöglichen.

Von den *Orchesterwerken Max Regers* hat im Laufe dieses Jahres die Böcklin-Suite op. 128 die meisten Aufführungen erlebt. Sie wurde gespielt in Berlin zweimal und je einmal in Koburg, Duisburg, Chemnitz, München, Lübeck, Königsberg, Wien, Mailand, Liverpool und Buenos Aires. Je sieben Aufführungen erlebten die »Beethoven-Variationen« in Krefeld, Dessau, Erfurt, München, Berlin (zweimal) und Brooklyn — die »Serenade« in Schwerin, Halle, Düsseldorf, Essen, Königsberg, Straßburg und Edinburg — die »Romantische Suite« in Bielefeld, Kassel, Magdeburg, Köln, Berlin, Wien und Graz. Von Aufführungen anderer Werke seien erwähnt: Die Bach-Variationen in der Bearbeitung von Pillney in Berlin (zweimal), Krefeld und Danzig, die »Suite im alten Stil« in Breslau, die »Hiller-Variationen« in Würzburg, Wiesbaden, Berlin und Wien. Das Klavierkonzert op. 114 in München, Kassel und Wiesbaden, die Lustspielouvertüre in Berlin, das Chorwerk »Die Weihe der Nacht« in Zwickau und Basel und das Chorwerk »Die Nonnen« in Leitmeritz.

Der nach dem Aufgehen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in die Stagma eingesetzte Liquidations-Ausschuß der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat eine vorläufige Bilanz aufgestellt, die Verpflichtungen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Höhe von 369 000 Mark aufweist. Diese setzen sich aus 198 000 Mark für Ratenzahlungen auf Vorschuß und 171 000 Mark aus einem im Jahre 1932 aufgenommenen Darlehen zusammen. Der Liquidationsausschuß hat jetzt in einem

Schreiben den Mitgliedern der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, der alle namhaften Komponisten, an ihrer Spitze Richard Strauß, angehören, mitgeteilt, daß sämtliche an die M.tglieder im Jahre 1933 abgeführten Vorschüsse voraussichtlich in voller Höhe zurückgezahlt werden müssen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. *Richard Strauß*, hat angeordnet, daß ein *Reichsverband für Konzertwesen* gebildet werden soll. Das Vorstandsmitglied des Vereins der Musikfreunde zu Lübeck, *Hans Sellschopp*, wurde zum Führer, und der Abteilungsleiter im Deutschen Gemeindetag, Dr. *Otto Benecke*, zum Geschäftsführer des Reichsverbandes bestellt. Auf Grund der ihm erteilten Vollmachten hat der Führer des Reichsverbandes für Konzertwesen diesen zunächst in *drei Fachgruppen* gegliedert: Die Fachgruppe *Ernste Musik* (Arbeitsgemeinschaft für Konzertwesen) umfaßt die öffentlichen, gemeinnützigen und privaten Konzertunternehmer ernster Musik. Die Fachgruppe wird wie bisher vom Deutschen Gemeindetag geleitet. Aus dem Kreis der Fachgruppe sind in den Hauptausschuß des Reichsverbandes berufen der Musikreferent des preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Regierungsrat Dr. *Weber*-Berlin, Kunstdezernent *Ebel*-Düsseldorf, Verleger *Max Brockhaus*-Leipzig, Prof. *v. Hausegger*-München und Generalmusikdirektor *Abendroth*-Köln. Die Fachgruppe *Unterhaltungsmusik* (Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands) umfaßt die Konzertunternehmen von Unterhaltungsmusik und steht unter der Leitung des Vorsitzenden des Reichseinheitsverbandes für das Deutsche Gaststättengewerbe *Hermann Goerke* und Rechtsanwalt Dr. *Plugge*. Die Fachgruppe *Konzertvermittlung* (Verband der Deutschen Konzertdirektionen) umfaßt die Konzertdirektionen, Konzertagenten, Künstlersekretäre, soweit sie als Vermittler tätig sind, und alle Firmen und Personen, die im übrigen als Vermittler arbeiten. Zu Leitern der Fachgruppe sind Regierungsrat Dr. *Wiedwald* und der Inhaber der Konzertdirektion *Adler*, Berlin, bestellt worden.

Die letzte Sitzung der Société Française de Musicologie, der französischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, einer Vereinigung von internationaler Bedeutung, der Musikhistoriker aus allen Ländern angehören, hat den erst 26jährigen deutschen Musikwissenschaftler Dr. *Erdmann Werner Böhme* zum korrespondierenden Mitglied ernannt. Dr. Böhme veröffentlichte im Vorjahre eine Arbeit, »Mozart in der schönen Literatur«, die zum ersten Male die Musikwissenschaft auf das wichtige Gebiet der Musikbelletristik als Querverbindung zwischen Literatur und Musik hinwies.

Im Frühjahr 1934 findet in Bern ein mehrtägiges Othmar-Schoeck-Fest statt, an dem sich die Bernische Musikgesellschaft, das Berner Stadttheater und die großen Chorvereinigungen beteiligen. Das neue Werk von Schoeck, eine Kantate nach Texten von Eichendorff für dreistimmigen Männerchor mit Blechbläsern und Klavier kommt bereits im Februar 1934 in Zürich zur Uraufführung.

Anläßlich des auf den 16. Dezember fallenden 150. Todestages des einst berühmten Opernkomponisten *Adolf Hasse* ist an dessen Geburtshaus in *Bergedorf* bei Hamburg eine Gedenktafel angebracht worden. Auch ist dort eine Ausstellung von Hasse-Erinnerungen eröffnet worden.

Die Deutsche Musikpremieren-Bühne e. V., Sitz Dresden, die durch ihre die zeitgenössische Komponisten-Generation fördernde Arbeit das deutsche Musikleben aktiv beeinflußt, wurde in Anerkennung ihrer für das deutsche Volkslied geleisteten Arbeit vom Reichsminister *Franz Seldte* durch Verleihung der Hitler-Seldte-Plakette ausgezeichnet. Die DMPB. hat bekanntlich den Volkslieder-Komponisten-Wettbewerb um den Ehrenpreis des Führers ausgeschrieben, der im kommenden Jahre dem deutschstämmigen Komponisten zugesprochen wird, dessen neues Volkslied die meisten Stimmen aus dem Volk auf sich vereint.

Der kürzlich gegründete Reichsverband für evangelische Kirchenmusik (Ehrenpräsident: Prof. D. Dr. *Straube*; Präsident: Dr. *Fritz Stein*; 2. Präsident: Prof. Dr. *Alfred Sittard*) ist vom Reichsbischof als die alleinige Vertretung der deutschen evangelischen Kirchenmusik und ihrer Organe anerkannt worden. Der organisatorische Zusammenschluß aller auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik tätigen Stellen und Verbände soll beschleunigt durchgeführt werden. Die Reichsmusikkammer hat die Leitung ihrer Fachschaft Kirchenmusik dem Thomaskantor Prof. D. *Karl Straube* übertragen und Kantor *Adolf Strube* als Geschäftsführer bestätigt. Die Geschäftsstelle des Reichsverbandes (Steglitz, Beymestraße 15) ist beauftragt, die Eingliederung sämtlicher Berufskirchenmusiker in die Reichsmusikkammer durchzuführen. Die durch Beitrittserklärung bis zum 15. Dezember bewirkte Eingliederung in den Reichsverband und damit in die Reichsmusikkammer ist Ver-

aussetzung für die künftige Musikausübung. In Braunschweig wurde mit Unterstützung der Nationalsozialistischen Kulturvereinigung und der »Deutschen Bühne« eine Niedersächsische Musikgesellschaft gegründet. Zum Führer wurde der Leiter der Musikabteilung des Niederdeutschen Rundfunks, Dr. *Fritz Pauli* in Hamburg, zum Sitz die Stadt Braunschweig gewählt.

Das Programm für das vom 8. bis 16. September 1934 in *Venedig* stattfindende *3. internationale Musikfest* ist jetzt von Mussolini genehmigt worden. Es sieht ein großes sinfonisches und Chorkonzert, zwei weitere sinfonische Konzerte, ein Kammermusikkonzert und zwei Opernaufführungen vor.

Eine *oberschlesische Musikausstellung* wurde zu *Beuthen* im Namen des Kampfbunds für deutsche Kultur eröffnet. Sie veranschaulicht die Entwicklung der wichtigsten Musikinstrumente und zeigt zahlreiche Originalmanuskripte berühmter Musiker. Auch gibt sie einen Überblick über den reichen Vorrat oberschlesischer Volkslieder, deren man bereits 6000 zählt. Eine besondere Abteilung gilt dem Andenken des 1915 verstorbenen Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen.

Die seit längerer Zeit von einer eigens gebildeten Vereinigung unternommenen Schritte, das offizielle, auf die Weise »God save the king« gesungene Nationallied der Schweiz: »Rufst du, mein Vaterland«, dessen von Wyß stammender Text sich nicht durchsetzen konnte und dessen Melodie schon wegen ihrer ausländischen Herkunft abgelehnt wird, durch eine neue Hymne zu ersetzen, haben nach einer von musikalischen, literarischen, künstlerischen und sportlichen Vereinen vorgenommenen Abstimmung zwei Lieder in eine Art von Stichwahl gebracht, die Vaterlandshymne von Barblan und den Schweizerpsalm von Zwyssig. Die Vereinigung schlägt nun vor, zwei Jahre lang bei offiziellen Veranstaltungen die beiden Lieder nach Wahl singen und beide in den Schulen lernen zu lassen, so daß sich das Volk schließlich selbst für das eine oder andere entscheiden könne.

Nachdem die erste Tagung der Internationalen Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik in Frankfurt a. M. unstreitig einen schönen Erfolg verzeichnen konnte, wird dieses zweite Fest in Aachen hauptsächlich dadurch sein Gepräge erhalten, daß volkstümliche, nationale und zugleich moderne Musik zur Geltung kommt. Vor allem soll der jungen Künstlergeneration zu Wort und Klang verholfen werden.

Entsprechend seiner musikalischen Tradition wird Deutschland das Hauptkontingent an Komponisten stellen. Unter ihnen finden sich Namen von Rüdinger, Kraft, Haas, Jochum, Lemacher, Wagner und Roeseling. Besondere Erwähnung bedarf der Niederdeutsche *Georg Nellius*, der bisher stärkste Beachtung gefunden hat. Von den Flamen, die auf kirchenmusikalischem Gebiete Erfreuliches geleistet haben, werden *de Vocht*, *van Hoof* und *van Nuffel* erscheinen. Nicht zum ersten Male wird auch der Holländer *Winnubst* zu hören sein. Für Belgien wird *Flor Peeters*, *für* Frankreich *Dierickx* auftreten. Vom germanischen Norden werden der Deutsch-Däne *Menzinger* und der Isländer *Jon Leifs* den Weg hierher finden. Unter den zahlreich vertretenen Italienern haben sich *Desderi*, *Malipiero*, *Refice* und *Respighi* gemeldet. Voraussichtlich wird sogar ein Vertreter des Vatikans entsandt werden. Es sind dann noch zu nennen für Spanien *Almandoz*, *Gieberowski* für Polen und schließlich für Österreich *Wöß*, *Lechthaler* und *Meßner*.

Anläßlich der Tagung bringt das Aachener Stadttheater zwei Uraufführungen an einem Abend heraus. Zunächst »Verheißung« von *Jochum* und danach »Die ägyptische Maria« von Respighi.

Die *Münchener Wagner- und Mozart-Festspiele* finden im nächsten Jahr vom 9. Juli bis zum 20. August statt. In dem jetzt festgelegten Programm sind insgesamt 21 Wagner- und 12 Mozart-Aufführungen vorgesehen.

Die *tschechische Akademie der Wissenschaften* hat jetzt einen Musikpreis in Höhe von 3 Millionen Kronen ausgesetzt. Für den Preis kommen Sinfonien, Kammermusikwerke und Chöre mit Orchester in Frage.

Anläßlich des 50. Todestages des Komponisten *Friedrich Smetana* im kommenden Jahr hat die Stadt Prag einen Kompositionspreis von 5000 Tschechenkronen für tschechische Komponisten ausgeschrieben.

Unter dem Namen »Schola cantorum Basiliensis« ist in Basel unter der Leitung von *Paul Sacher* ein Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik gegründet worden. Dieses Institut dient in erster Linie der Erforschung von Problemen, die mit der Wiedererweckung alter Musik zusammenhängen. Die neue Anstalt bildet sowohl eine Ergänzung des Konservatoriums als auch eine Versuchsstätte für die musikwissenschaftliche Forscherarbeit an der Universität.

Max Bruchs großes Männerchorwerk mit Orchester »Frithjof« kommt in diesem Winter in Königsberg, Lodz und Zürich zur Aufführung.
Die *Musikausstellung und Musikmesse* des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht wurde in Anwesenheit zahlreicher Vertreter der verschiedenen Ministerien und Verbände eröffnet. Die Begrüßung der Gäste durch Dr. *Pudelko* und die Eröffnungsansprache des Ministerialreferenten *Heinz Ihlert* wurden umrahmt von Vorträgen des Jugendchors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik unter Leitung von Prof. *Heinrich Martens*. Ministerialrat *Bargheer* sprach in Vertretung des Kultusministers.
Die *Reichsmusikkammer* hat die Bildung eines »Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik« angeordnet und zu seinem Führer den Vorsitzenden der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen, Prof. Dr. *Fritz Stein*, ernannt.
Alle Chöre, die weder dem Deutschen Sängerbund noch dem Reichsverband der gemischten Chöre angehören, werden aufgefordert, sich sofort bei der Geschäftsstelle des »Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik«, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36, anzumelden.
Ein überaus reicher Fund von unbekannten Werken Haydns gelang Prof. *Sandberger* in München in den Hinterlassenschaften Haydns, die sich größtenteils im Besitz der Familie Esterhazy befinden. Es handelt sich um über 70 Sinfonien, die sämtlich in nächster Zeit veröffentlicht werden sollen. Außerdem fand Dr. *Schmid*, Tübingen, neben kleineren Werken ein Streichquartett, zwei Notturni und drei Klaviersonaten von Haydn. Von Mozart wurde durch einen glücklichen Zufall in einer Pariser Privatbibliothek ein der Tochter Ludwigs XV. gewidmetes D-dur-Konzert für Violine in drei Sätzen aus dem Jahre 1766 gefunden.
Die süddeutsche Uraufführung der Oper »*Madame Liselotte*« von *Ottmar Gerster* fand am 26. Dez. am Badischen Staatstheater in Karlsruhe statt, die Erstaufführung am Opernhaus in Chemnitz ist am 13. Januar.
Hugo Kauns abendfüllendes Oratorium »Mutter Erde« gelangt in Königsberg, Schweinfurth und Bernburg zur Aufführung.

PERSONALIEN

Der Stadtrat München hat einhellig beschlossen, dem Führer des *Reichs-Sinfonie-Orchesters*, Kapellmeister *Adam*, aus Anlaß der Rückkehr des Orchesters von seiner außerordentlich erfolgreichen Tournee durch Italien durch die eine wertvolle Werbung für deutsches Kulturgut entfaltet wurde die Silberne Ehrenplakette der Stadt München zu verleihen.
Das Busch-Quartett feiert in diesen Tagen das Jubiläum seines zwanzigjährigen Bestehens. Das Quartett wurde vor 20 Jahren unter der Patenschaft der Wiener Konzerthausgesellschaft gegründet.
Clara Maria Elshorst, die ausgezeichnete Berliner Altistin, hatte in Kassel anläßlich des Bußtagskonzertes in Anwesenheit von Frau Elsa Reger mit Regers »Ode an die Hoffnung« und dem »Requiem« einen außerordentlich starken Erfolg bei Publikum und Presse.
Ehrung einer Sängerin. Der Wiener Kammersängerin Lotte Lehmann ist von den Wiener Philharmonikern der »Ehrenring der Philharmoniker« verliehen worden. — Es ist das erstemal, daß diese Auszeichnung für erfolgreiche Zusammenarbeit mit den Philharmonikern einer Frau verliehen worden ist.
Der Sängerin *Viktoria Hoffmann-Brewer* hat das Kultusministerium auf die Dauer ihrer Zugehörigkeit zu den Württ. Staatstheatern die Dienstbezeichnung »Kammersängerin« verliehen.
Die Nationalsozialistische Kriegsopferversorgung e. V. veranstaltete in Berlin eine große Weihnachtsfeier, bei welcher der einhändige Pianist *Rudolf Horn* das Nocturne von *Scrjabine* und ein Adagio von *Beethoven* spielte. *Horn* verlor als 18jähriger Kriegsfreiwilliger seinen rechten Arm und hat mit unerhörter Willensstärke und Zähigkeit, beseelt von seinem unerschütterlichen Glauben an die Kunst und an sich, es zu einem hervorragenden Konzertpianisten gebracht. *Horn* ist der einzige *deutsche* einarmige Pianist.
Musikdirektor *Carl Holtschneider*, Dortmund, wurde vom Oberpräsidenten der Provinz Westfalen im Namen des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum staatlichen Musikberater für den Regierungsbezirk Arnsberg ernannt.
Paul Lohmann wurde als Professor an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen.
Der Wiener Komponist *Egon Kornauth* wurde von der »Sociedade de amigos das bellas artes« in Rio de Janeiro (Brasilien) für eine große Konzerttournee durch ganz Latein-Amerika verpflichtet.
Prof. *Pembaur*, der Leiter der Klavierklasse an der Staatlichen Akademie der Kunst in München, hat die Berufung des Thür. Volksbil-

dungsministeriums auf den Direktorposten der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar abgelehnt. Wie aus München gemeldet wird, hat das bayerische Kultusministerium dem berühmten Klavierspieler besonderes Entgegenkommen gezeigt, so daß dieser den Ruf ablehnte.

Der Komponist *Rudolf Philipp* begeht in seiner Vaterstadt Hamburg den 75. Geburtstag. Als Schüler von Meinardus und Bargheer zog er noch zur Brucknerzeit ans Konservatorium nach Wien und suchte in Frankfurt bei *Scholz*, *Knorr* und *Schwarz* die weitere Ausbildung. In Frankfurt begann er dann seine Berufstätigkeit als Referent und Pianist: schon 1894 kam er nach Hamburg, wo er seither als Komponist, Kritiker und Pädagoge wirkt und ein besonderes Ansehen genießt. Der Musiker Philipp hat ohne Zugeständnis an die vielen Stilwandlungen, die innerhalb seiner Schaffensjahre sich vollzogen haben, mit Anmut und dem Griff für Spielerisches seine Werke geformt. Das musikalische Genre, heute selten geworden, ist sein Gebiet. Seine Strophenlieder nach Texten von Heine, Liliencron, Falke, Busse u. a. haben auf Programmen auch berühmter Sänger ihre Zugkraft bewiesen. Die stille Sicherheit seines Wesens hat seiner Kunst und seiner Person viel Freunde gewonnen und bis heute erhalten.

Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Raabe* hat an den Oberbürgermeister der Stadt Aachen das Gesuch gerichtet, vor Beginn der neuen Spielzeit, also zum 1. September 1934, in den Ruhestand treten zu dürfen. Die Stadtverwaltung sieht Raabe, der sich als Mensch wie als Musiker in Aachen allgemeiner Wertschätzung erfreut, ungern vor Erreichung der Altersgrenze scheiden. Sie hat sich aber den von Raabe dargelegten Gründen nicht versagen können. Raabe wirkt seit 1920 in Aachen. 1924 wurde er Honorarprofessor für Musik an der Technischen Hochschule. Sein wissenschaftliches Hauptwerk war eine zweibändige Liszt-Biographie.

Prof. Dr. *Hermann Unger* wurde soeben vom Preußischen Kultusministerium zum Fachberater für Musik bei der Regierung ernannt.

Im Rahmen einer Schweizer Musikwoche, die in Straßburg vom Städt. Konservatorium unter Förderung der Stadtverwaltung veranstaltet wurde, kam erstmalig im Elsaß *Othmar Schoecks* Märchenoper *»Vom Fischer und seiner Frau«* zur Aufführung.

Prof. Dr. *Fritz Stein*, bisher kommissarischer Leiter der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg, ist zum Direktor der Anstalt ernannt worden.

Anton von Webern, der österreichische Komponist, wurde 50 Jahre alt.

Generalmusikdirektor *Hans Weisbach* dirigierte auf Einladung der Universität Tübingen mit außerordentlichem Erfolg die 9. Sinfonie von Bruckner in der Urfassung, die er in diesem Jahr schon in Stockholm in Gegenwart der gesamten königlichen Familie, sowie in Düsseldorf und in Mannheim zur Erstaufführung brachte.

Organist *Herbert Werner* aus Brieg ist nach vorangegangenem Probespiel als Kantor und Organist an die Schloßkirche zu Oels gewählt worden.

Prof. *Wohlgemuth* (Leipzig), der am 2. Dezember seinen siebzigsten Geburtstag feiern konnte, wurde angesichts seiner Verdienste um das Chorwesen und um deren innige Verbundenheit mit dem Chormeisterverband zum Ehrenmitglied des Sächsischen Chormeisterverbandes ernannt.

TODESNACHRICHTEN

Wie aus Salzburg berichtet wird, † in einem dortigen Sanatorium im Alter von 65 Jahren der Komponist Jan Brands-Buys. Er war gebürtiger Holländer, lebte aber lange Zeit in Wien. Sein bekanntestes Werk ist die Oper: »Die Schneider von Schönau«.

Im Alter von 63 Jahren † in Hamburg der bekannte Kritiker und Musikschriftsteller *Heinrich Chevalley*.

Walter Straram, der Begründer und Leiter des nach ihm benannten Pariser Orchesters, † plötzlich. Straram hatte innerhalb weniger Jahre für sich und sein Orchester Weltruf, namentlich in der Interpretation zeitgenössischer Musik, erworben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N Y

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

BERNHARD SCHUSTER †

Am 13. Januar entrang sich der letzte Seufzer den Lippen des Mannes, der ein Vierteljahrhundert die »Musik« als Herausgeber geleitet hat. Seinem Hinscheiden ging wenige Wochen vorher der Tod seiner Frau Hermine Wirth voraus, die als hochbegabte Koloratursängerin einst eine Zierde der Opernbühne war.

Wer unsere Zeitschrift seit dem Gründungsjahr verfolgt hat, dem ist nicht entgangen, daß der Gedanke, der die »Musik« ins Leben rief, und die Aufgabe, die zu erfüllen sie sich stellte, von einem Geist gelenkt wurde, dem die Gabe organisatorischer Gestaltungsfähigkeit in hohem Maße verliehen war. Als energische, aber konziliante Führernatur, als Künstler von hoher Allgemeinbildung, Geschmack und Kultur, als Kritiker mit untrüglichen Sinnen verstand es Bernhard Schuster, die Besten seiner Zeit um die Fahne der »Musik« zu sammeln. Ihn leitete beim Entdecken junger Kräfte, die zum Licht strebten, eine glückliche Hand, er suchte und gewann Themen aus verschütteten oder unbeachteten Quellen und fand für sie die geeigneten Deuter und Darsteller. Intuitiv erfassend spürte er die Regungen jedes jungen Wollens und sah mit klugem Auge das noch in Gährung Begriffene. Wärmste Teilnahme widmete er nicht nur denen, die über Musik etwas zu sagen hatten, sondern er hatte vornehmlich auch für diejenigen ein kollegial fühlendes Herz, die Musik erzeugten und wiedergaben. So wurde er zur bindenden Kraft, zum Förderer und Mittler zwischen dem drängenden Schaffen seiner Zeit und denen, die es ausführten und erläuterten. Im Eröffnungsheft unseres Jubiläumsjahrganges (Oktober 1932) hat der nun Verblichene in knappem Aufriß die Tendenzen seiner Herausgeberschaft beschrieben und Einblick verschafft in die Forderungen, die ein verantwortungsbewußter Schriftleiter an sein Gewissen stellen muß.

Lieh er in den ersten Jahrgängen dem musikkritischen Abschnitt häufig seine Feder, so überließ er später anderen den von ihm belegten Raum. Ein Zeichen seiner Selbstbescheidung. Hatte er doch erkannt, daß er als Wächter und Ordner, als Beobachter und Anreger, gleichsam über den Geistern schwebend, seiner Redaktionsführung jede Voreingenommenheit nehmen und jene Freiheit schenken konnte, durch die der Wirkung ins Allgemeine ein höherer Nutzen erwuchs, weil er, des einengenden Zwanges nun ledig, die Arena den zum Turnier antretenden Streitern uneingeschränkt zur Verfügung stellte.

Wenn der Satz Geltung hat: »Die beste Frau ist diejenige, von der man am wenigsten spricht,« so läßt sich von seinem Charakter als Schriftleiter sagen: Er war der beste Redakteur, weil er dem Ehrgeiz entsagte, seine Persönlichkeit als Vordergrundfigur herauszustellen.

Opferte er dadurch dem Gemeinnutz den Eigennutz, so ließ sich nicht verhindern, daß das Bild seiner Person in den Schatten trat. Darum sei denen, die vom Wesen wie von der künstlerischen Entwicklung Bernhard Schusters wenig oder nichts wissen, eine selbstbiographische Skizze vorgelegt, die er kurz vor dem Eintritt einer grausamen Nervenerkrankung, die ihm die letzten sieben Jahre zur Qual machte, verfaßt hat. Anlaß gab die im Juni 1926 erfolgte Aufführung seines dreiaktigen Schelmenspiels »Der Dieb des Glücks« an der Berliner Staatsoper (erschienen bei der Universal-Edition in Wien, ebendort auch seine romantische Oper »Der Jungbrunnen«). Damals sprudelte in ihm noch ein Quell, der aus dem humorgesättigten Stil seiner Oper Töne voll Heiterkeit und Lebensfreude schöpfte — nicht die einzigen seiner Eigenschaften, die aus der Skala der mannigfachen Schattierungen seines Wesens durch unerbittliches Leiden ausgelöscht wurden.

So richtet Bernhard Schuster denn zum letztenmal in dem Artikel »Selbstbespiegelung« das Wort an die Leser des Organs, dem er zweiundeinhalb Jahrzehnte hindurch als Führer das geistige Gepräge gab, als Diener die Unermüdlichkeit hingebender Arbeit widmete.

DAS HORST WESSEL-LIED

Wege des Volksliedes I

VON

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU-KÖNIGSBERG

Lied ist Leben; Volkslied Leben und Schicksal des Volkes, dem es zugehört. So war die letzte große Volksliedzeit unserer deutschen Geschichte der Weltkrieg, der nicht ohne die begeisternde und anfeuernde Macht des Liedes zu denken ist. Die Revolution von 1918 aber hatte keine deutschen Volkslieder. Verflogen wie ein Spuk sind die fremden Lieder, die damals unser Volk zersetzten. Das frechste, die Internationale, erlebt mißtönend im Film vom Hitlerjungen Quex ihr letztes Gericht. Nichts hatten wir in jener Niedergangszeit, als jenes in der Einfachheit der Worte und der Kraft der Weise unvergeßliche Adventslied unserer Auslanddeutschen: »Wir heben unsre Hände aus tiefer bittrer Not: Herr Gott, den Führer sende . . .« Aus dem Grenzdeutschtum war das Lied übergegangen in die Volkssingebewegung des Finkensteiner Bundes, von da aus ins Volk. Denn die deutsche Nation harrte ja des Führers, der kommen mußte. Als die Hoffnung Wirklichkeit wurde, hatte das Lied seine Sendung erfüllt.

Nun war mit einem Schlage ein neues Liedgut da, geboren aus den Entscheidungskämpfen um die Erneuerung des Reiches, gesungen zuerst im Kreise der SA. und von dort übergegangen ins ganze Volk. Wir haben wieder ein deutsches Volkslied, sind fast über Nacht zum singenden Volk geworden. Wir erlebten ein Stück Volksliedgeschichte, wie sie reicher und schöner nicht zu denken ist. Im Mittelpunkt des ganzen Liedgutes steht das Horst Wessel-Lied. Woher kam es? Und wie war es möglich, daß es aus dem Volksgebrauch aufsteigend solchen Wert und solche höchste Würde gewann?

Nur *das* Lied kann zum Volkslied werden, in dem sich Wort und Weise zu untrennbarer Einheit verbinden. Das bedeutet im Kern, daß die echte Volksliedweise der Melodie unserer eigenen, der deutschen Sprache entspringt. Sie ist Nachtönen, Klangwerdung ihres volkhaften Lebens. So war seit Urzeiten die Volksliedweise begründet in einer Grundgegebenheit unserer Sprache, dem Heben der Stimme im Ansingen und dem Senken der Stimme im Ausklang. Unsere ältesten deutschen Lieder aus dem Mittelalter, in denen noch die urgewaltige Kraft der germanischen Vorzeit nachklingt, leben einzig aus dem Auf und Ab, aus dem Steigen und Sinken des Tonfalles. Sie sind in Doppelzeilen gegliedert, die musikalisch der alten germanischen Langzeile entsprechen.

Ist uns noch eine Spur ihres Tonfalles erhalten? Aus den großen epischen Liedern der Finnen klingen uns noch alte Langzeilenmelodien herüber. Eine derselben, an der sich schon der junge Brahms erfreute, sei hier als Bei-

spiel gebracht. Man singe dazu etwa den Anfang des Kalewala-Epos: »Werde von der Lust getrieben / Von dem Sinne aufgefordert / Daß ich mich ans Sprechen mache / Daß ich an das Singen gehe.« Musikalisch sind es zwei Doppelzeilen, von denen die zweite durch einfache Veränderung aus der ersten entstanden ist.



Und nun stellen wir dagegen die älteste, bisher unveröffentlichte Fassung des gewaltigen Liedes der Erneuerung von Welt und Mensch, des Osterliedes »Christ ist erstanden«. Sie ist ursprünglich aus zwei gleichen Zeilen gefügt. Dann wurde der Anfang der zweiten zu der uns vertrauten Form abgewandelt.



Jenseits des Mittelalters sind es im 16. und 17. Jahrhundert vor allem weltliche Tanzlieder, die das bluthaft Eigene der deutschen Volksweise tragen. Als einfachstes Beispiel wählen wir das Kindertanzlied vom Gänsedieb. Doch sei hinzugefügt, daß diese Weise etwa auch zur Echternacher Springprozession gespielt wurde, hinter der sich ein alter deutscher Volksbrauch zum Frühlingsanfang verbirgt.



Das eigen Deutsche dieser Weisen prägt sich auch in dem Namen aus, den das Ausland unseren Tanzliedern gab: *Allemande* (= deutscher Tanz). Und wie im Tanzgebrauch zur geschrittenen Allemande der gehüpfte »Sprung« gehört, so ordnet sich im Musikalischen der Fassung solcher Weisen im $^4/_4$-Takt die Fassung im $^3/_4$-Takt zu. Das naheliegendste Beispiel ist die schöne Spruugmelodie des »Anke von Tharau«.



Alle diese Weisen beruhen auf der Urgegebenheit einer sich öffnenden und einer sich schließenden Zeile. Zum 18. und 19. Jahrhundert hin durchsetzten Beziehungen der tonalen Harmonik diesen unseren Urtypus immer mehr. Das bedeutet, daß das Öffnen und Schließen jetzt harmonisch ausgedrückt wird, und auch die Melodie sehr stark vom harmonischen Dreiklang her bedingt ist. Am ursprünglichsten finden wir diese neue harmonische Form der alten Weise in jenem Vierzeiler des bayrischen Schnadahüpfl, der im Volke lebt als Melodie, zu der man selbst immer wieder neue Strophen aus dem Stegreif erfinden kann. Eine echte Volksliedweise also! Sie öffnet und schließt sich zweimal, von der ersten zur fünften und von der fünften zur ersten Stufe.



Ihren melodischen Grundstoff aber könnten wir etwa so aufzeichnen:



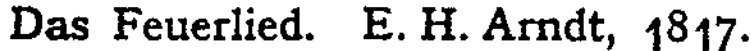
Und wie wir oben neben einer Formung unseres Typus im 4/4-Takt eine solche im 3/4-Takt fanden, so ordnet sich auch jetzt der hüpfenden Schnadahüpflmelodie eine getragenere im 4/4-Takt bei. Die Melodie im 3/4-Takt ist als »Ländler« oder »*Deutscher*« auch in den Tanzgebrauch eingegangen. Die Weise im 4/4-Takt aber treffen wir seit etwa 1810 als Melodie zu empfindsamen Liedern. Ein Beispiel der anfangenden Halbzeile:



Und nun das Beispiel eines ganzen Liedes, zu dessen Singart ein weiches Ziehen, Schleifen gehört:



An dieser Fassung der Melodie wird es klar, daß die zweite Doppelzeile wie bei unseren ältesten Liedern nur eine höher gelegte Variante der ersten darstellt. Geändert ist nur die Klanglage des Öffnens. An die Stelle der fünften Stufe ist die vierte oder in ihrer Vertretung die zweite Stufe getreten. Aber auch die Umsetzung dieser Weise in den 3/4-Takt unter Beibehaltung des weichen und empfindsamen Charakters fehlt nicht. Schon 1810 wird darauf ein Lied auf den Tod der Königin Luise gesungen. Bald darauf erscheint Goethes lieblicher Text »Kleine Blumen, kleine Blätter« zu dieser Weise im Volksmund und lebt etwa in Ostpreußen mit ihr bis heute fort. Die andere Fassung im 4/4-Takt aber benutzt 1817 Ernst Moritz Arndt zu seinem kräftigen Feuerlied. Schon hier also ist die Weise einmal gestrafft und aus ihrer weiblich empfindsamen Haltung in eine männlich kräftige umgegossen worden:





Nun ist die Weise ganz in den Besitz des Volkes übergegangen. Dieses paßt ihr im Laufe des Jahrhunderts immer neue Texte zu. Mit sicherem Gefühl empfindet es die urtümliche Haltung der Weise und singt jetzt vor allem Erzähllieder (Balladen) dazu. Gerade in Ostpreußen sind, wie die Sammlung des Instituts für Heimatforschung der Universität erweist, zwei der beliebtesten Balladen mit dieser Weise untrennbar verbunden. Die erste nenne ich das Seefahrerlied, das sich auf die Orientreise des Prinzen Friedrich Carl von Preußen 1881 oder 1882 beziehen soll. Ich stelle den Text aus vielen zersungenen Fassungen wieder her. Das zweite bezeichne ich als das Räuberlied. Es ist die rührende Geschichte von einem Manne, der im Wald von einem Räuber überfallen wird und in diesem seinen eigenen Bruder wiedererkennt. Der sehr verderbte Text mag ursprünglich so gelautet haben, wie er nun folgt. Die Entsprechung beider Lieder ist auffallend:

1.

Einst lebte ich } im deutschen Vaterlande
Ich lebte einst }
Der goldnen Freiheit achtzehn Jahre hin,
Da trieb die Reisbegierde mich zum Strande
Und ich bestieg ein Schiff mit frohem Sinn.

2.

Das waren meine Wünsche und Gedanken
Die Wellen auf der offnen See zu sehn,
Doch aber ach, das Schiff fing an zu schwanken
Der Mastbaum brach und es mußt untergehn.

3.

Ganz mühsam rettet' ich mein junges Leben
An einem Mastbaum, den ich schnell ergriff.
Schon längst war ich den Wellen preisgegeben,
Doch da erblickt ich in der Fern' ein Schiff.

1.

Es wollt ein Mann nach seiner Heimat reisen,
Er sehnte sich nach seinem Weib und Kind;
Er mußte einen finstern Wald durchreisen,
Als plötzlich ihn ein Räuber überfiel.

2.

Gib her dein Geld, dein Leben ist verloren,
Gib her dein Geld, dein Leben ist dahin.
Gibst du mir's nicht, dann muß ich dich durchbohren,
Und morden dich, so wahr ich Räuber bin.

3.

Ach leider Geld das kann ich dir nicht geben,
Mein Leben gebe ich mit Freuden hin[1])
Wenn du es willst, ich will dir's gerne geben,
Ich selber öffne dir zum Stoß die Brust.

1) urspr. wohl »gebe ich dir hin mit Lust«.

4.
Ich schwamm drauf zu und wurde aufgenommen
Und dankte Gott, daß ich gerettet sei.
Die Räuber doch — ach wär ich nie geboren —
Verkauften mich in eine Sklaverei.

5.
Ich lebt als Sklav' in dem Ägypterlande
Bei schwerer Arbeit nun der Jahre drei.
Da kam ein Fürst aus deutschem Vaterlande,
Der kaufte mich und noch sechs Deutsche frei.

6.
Wir fielen dankbar vor dem Retter nieder;
Der aber sprach: »Ich reise nach Stettin,
Dort schenk ich euch dem Vaterlande wieder,
Dort lebt in Freiheit eure Jahre hin!«

4
Der Räuber blieb ganz nahe vor ihm stehen,
Und sprach: »Zum Morden habe ich nicht Lust.
Doch aber ach, was muß ich bei dir sehen,
Was trägst du dort auf deiner Männerbrust?«

5.
»Es ist das Bild von meinem Vaterhause,
Es ist das Bild von meiner Mutter lieb.«
Da fiel der Räuber vor ihm auf die Knie:
»Verzeih, verzeih, dein Bruder kniet vor dir.

6.
Zwölf Jahre sinds, daß wir uns nicht gesehen,
Zwölf Jahre sind es, daß ich Räuber bin.
Ach, könnte ich die teuren Eltern sehen,
Im Vaterhaus, da wird es besser sein.«

Die Melodie aber ist mit mancherlei kleinen Varianten immer wieder die gleiche:



Rücken solche Melodien aber in den Kreis des *Soldatenliedes*, dann erfahren sie dort nochmals eine besondere und eigentümliche Weiterentwicklung. In den Jahren 1813 und 1814 schon wurde von den Soldaten ein Lied auf unsere Melodie gesungen, das so beginnt:

Ach Gott, wie geht es unsern deutschen Brüdern,
Von denen noch so viel in Frankreich sind?
(Ach) und wie mancher, mancher kommt nicht wieder,
Sein Lebenslauf ist längest schon dahin.

Von da an muß sie im Bereich des Soldatenliedes weiter gelebt haben. Denn um 1880 taucht dazu ein vielgesungenes Reservistenlied auf, das bis zur heutigen Zeit in unverminderter Lebendigkeit weiterlebt. Es beginnt mit der Strophe:

Was wandert dort so lustig auf der Straßen
Var. (Wer zieht so einsam durch die stillen Gassen)
Mit aufgerollten Achselklappen hin?
Es ist Reserve, sie wird ja heut (oder: ja wird) entlassen,
Sie ziehen froh zur lieben Heimat hin.

Die Weise konnte ich noch selbst hier in Ostpreußen aus dem Mund des Bibliotheksgehilfen F. aufzeichnen. Sie lautet in ihrem zweiten Teil wie folgt:

Reservistenlied (2. Teil).



Fünf Strophen sind es, oft auch nur drei. Aber die eine, die wichtigste, habe ich nicht mehr unverstümmelt gefunden. Sie muß beginnen mit: »Zum letzten Mal wird zum Appell geblasen« und enden mit: »Die Dienstzeit (Knechtschaft) dauert nur noch kurze Zeit«. Wer kennt sie ganz?

Nun sind wir dem Horst Wessel-Lied ganz nahe gerückt. Auf die gleiche Weise wie jenes Reservelied wird (wie Johannes Köpp in D.S.B.-Zeitung 1933, Heft 41, erstmalig feststellte) ein bekanntes Marinereservistenlied gesungen, das mit den Worten beginnt: »Zum letztenmal hab ich an Bord geschlafen . . .« Als der Kreuzer Königsberg nach dem Krieg an Frankreich ausgeliefert wurde, sang man in Veränderung des alten Textes: »Vorbei, vorbei sind all die schönen Stunden, die wir verlebt dereinst bei dir an Bord.« Von einem SA.-Mann seines Sturmes hörte Horst Wessel gerade dieses Lied singen.

Er spürte die lebendige Volksnähe der Weise. Hier war die Melodie, die dem frechen Schwung der Internationale urtümlich Deutsches entgegenstellen konnte. Und doch ist es nicht genau die gleiche Melodie, die sich ihm nun zum Liede formte. Ihr alter Gebrauchsstand erscheint umgeschmolzen zu neuer, edlerer Gestalt, die die Vorzüge früherer Fassungen unbewußt in sich vereint. An die alten Erzähllieder gemahnt die Fassung der ersten beiden Zeilen, aus dem neueren Reservistenlied stammt der gewaltige Aufschwung der dritten Zeile und der kräftige Abschluß der vierten. Alles Weiblich-Gefühlige ist damit abgestreift. Die Weise hat ein neues männlich kräftiges Antlitz erhalten. Dazu hat der Marschtakt und die Singart der SA., die sich damals in dem Kampf um die Straße bildete, entscheidend beigetragen. Mehr noch der Text, der mit und zur Weise von Horst Wessel erfunden wurde. Wie Horst Wessels Schwester im Rundfunk in einer Stunde der Nation berichtet hat, waren es Kommandoworte der SA., die sich ihm zur ersten Strophe formten. Es war 1927/28, der Kampf um Berlin entbrannt. Die Worte kamen Horst Wessel auf einem Propagandamarsch wie von selbst. »Die Reihen dicht geschlossen!« So war es ihnen als Marschform immer wieder eingehämmert worden. Kurz vor dem Bülowplatz Feuerüberfall! Der Fahnenträger stürzt. Ein straffes Kommando tönt: Die Fahne hoch! Mit ruhig festem Schritt weiter marschieren! Diese Zeilen vermählen sich mit der gewaltigen, einer höheren Wirklichkeit entstammenden Schau von den mitziehenden toten Kameraden zu der ehernen Gestalt der ersten Strophe.

Diese erste Strophe aber wird zum Fest- und Feierlied der ganzen geeinten Nation. Hier offenbart die Weise nochmals ihre ganze Kraft. In dem Über-

menschenpuls eines $^4/_2$-Taktes wird der getragene, männlich-harte Ernst der Melodie zum feierlichen Hymnus, wie Ausländer das Horst Wessel-Lied mit Recht bezeichnen. So müßte es jetzt der Urweise entsprechend aufgezeichnet werden:



Dadurch, daß sie zum nationalen Feierlied wurde, wurde unsere Weise in einen Lebenskreis gehoben, der sie neuem Umgestaltetwerden entrückt. Und doch hat der Volksgebrauch an ihr noch ein letztes vollbracht: Wir singen heute die Weise mit einer merkwürdigen Taktverkürzung im vierten Takte. Aus $^8/_4$ sind $^6/_4$ geworden, weil der Singende sich nicht an den $^4/_4$- oder $^4/_2$-Takt des toten Notenbildes hält, sondern, mit Recht, dort einsetzt, wo der erste neue Auftakt sich bietet. Hier folgen wir nicht den klugen Fachleuten und so manchem Klavierbearbeiter, der in einer Anmerkung bitter beklagt, daß »das Volk« hier einen Fehler macht. Die Sache liegt ganz anders. Das Volk hat sich das Lied zurechtgesungen und damit zu eigen gemacht. Es hat nun ein Recht darauf, daß seine Fassung des Liedes bleibe. Denn in ihr ist es zum unverlierbaren Besitz des Volkes, zum Volkslied geworden.

DEUTSCHE MUSIK IM DRITTEN REICH

VON

HANS PACHALY-HENNERSDORF

In der gegenwärtig in deutschen Landen besonders bewegten Zeit wird jede Kunst — hauptsächlich aber die unmittelbar das Gemüt erfassende Musik, und hier wieder in ihren stärksten Wurzeln, welche in den klassischen Werken eines Bach, Beethoven, Haydn, Mozart und Schubert liegen — im Laufe der Zeit eine Brücke schlagen können zwischen den Gegensätzen, deren restlose Überbrückung noch geraume Zeit in Anspruch nehmen wird; *erst wenn jeder Deutsche wieder gelernt haben wird, deutsch zu fühlen und zu denken — also deutsch zu sein —, kann der deutsche Geist und durch ihn deutsches Land wieder völlig gesunden, aber auch nur dann — nur auf der Grundlage der Volksgemeinschaft des Dritten Reiches, wie sie sich u. a. in idealer Weise in der Deutschen Arbeitsfront verkörpert!*

Noch ist der verderbliche »Zeitgeist Materialismus« nicht vollständig überwunden — noch flackern hier und da auch in der Musik schon wieder »reaktionäre Irrlichter« auf! — Diesen antideutschen Entwicklungstendenzen müssen wir heute in der musikalischen Kunst — neben der deutschen Oper — *durch Veranstaltungen ganz großen Formats* in Form von Sinfoniekonzerten und Kammermusikabenden, *auf höchster Warte stehenden musikalischen Feierstunden*, entgegenarbeiten; dadurch werden deutsche Ideen, deutsche Art und deutsches Wesen gefördert; die Musik wirkt eben — abgesehen von der seelenlosen, mitunter sogar geistlosen, sogenannten »modernen Musik« — auf die meisten Menschen ungemein beruhigend, daher auch einigend und zusammenführend: *sie schafft soziales Gemeinschaftsbewußtsein, welches eines der stärksten Antriebsmittel und eine der beglückendsten Wirkungen aller Kunst ist!*

Zur restlosen Lösung auch dieses Kulturproblems gehört aber immer wieder Kampf! Deshalb werden die von dem Präsidenten der Reichsrundfunkkammer, Ministerialrat Dreßler-Andress mir gegenüber geäußerten Worte »Im Kampf um die Kunst« an die Spitze gestellt werden müssen!

Gerade in den breiten Massen unseres Volkes schlummern hiernach sich sehnende Kräfte; es soll sich hierbei — wie ich ganz ausdrücklich betonen möchte — um die ganz große musikalische Kunst handeln: der deutsche Arbeiter hat die gleiche deutsche Seele wie die übrigen Volksgenossen, der Unterschied besteht nur darin, daß die Seele des schlichten deutschen Volksgenossen noch frisch und unverbraucht, daher sicher aufnahmefähiger für die musikalische Kunst ist.

Die deutsche Volksgemeinschaft hat lange genug auf diese geistige Nahrung warten müssen; jetzt darf keine Zeit mehr verloren werden!

Wenn man sich diese Überzeugung zu eigen macht, ergibt sich aber die Verpflichtung, dafür zu sorgen, *daß mit größter Beschleunigung und Energie derartige Veranstaltungen deutscher musikalischer Kunst im ganzen Reichsgebiet durchorganisiert werden*; die größten Städte mit den größten Sälen müssen voranschreiten, kleinere müssen später folgen, bis schließlich nach Jahren die letzte Landstadt von dieser Bewegung erfaßt ist.

Die zentrale Leitung dieses Werkes müßte in der »Deutschen Arbeitsfront« (Feierabendwerk) oder in der NSDAP. direkt verankert sein.

Wenn so breiteste Kreise unserer Volksgemeinschaft in den ernsten Konzerten Großes ahnen und fühlen, sich daher eine größere seelische Aktionsfähigkeit entwickelt, ist dadurch aber schon sehr viel erreicht!

Ein wirkliches Musikverstehen kann sich natürlich nur ganz allmählich herausbilden. — Wir müssen aber endlich genug Willen aufbringen, wir müssen endlich mit der Lösung dieses bedeutenden Kulturproblems *beginnen;* damit ist schon gesagt, daß bis heute noch nichts Wesentliches auf diesem Gebiete geschehen ist, denn die Konzerte, welche »Volkskonzerte« *sein*

wollten, *waren* keine, weil in ihnen in der Hauptsache das sogenannte »Elitepublikum« zu finden war, welches immer ernste Konzerte besucht hat, weil in ihnen also der schlichte deutsche Volksgenosse fehlte, daher keine Volksgemeinschaft vorhanden war; die musikalische Kunst muß sich aber im Dritten Reich ausschließlich in den Dienst des ganzen Volkes stellen!
Zur Erreichung dieses Zieles müssen sich Geist und Empfinden ergänzen; aus diesem Grunde wird die Idee befruchtend wirken, das *eindrucksvoll* gesprochene Wort mit musikalischen Interpretationen zu verbinden:
daß die Musik ein übersinnliches Element ist, welches dem kosmischen Teil unseres Wesens angehört;
daß besonders Joh. Seb. Bachs große unerschöpfliche Kunst kosmischen Kräften entstammt;
daß Rich. Wagner sein Leben lang den Kampf gegen den Materialismus, gegen jüdische Zersetzungstendenzen, gegen die Verhärtung der menschlichen Natur führte, daher mit den Kräften eines inspirierten starken Willens kämpfte;
daß Beethovens Musik den Kampf der Persönlichkeit in titanenhaften Ausmaßen darstellt, sein »Adagio« die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, sein »Finale« jedoch den unerschütterlichen Glauben an die Kraft verkörpert;
daß der Genius Franz Schuberts das deutsche Lied in wundervoller, vorher nie geahnter Schönheit schuf;
daß Haydns, Mozarts, Rob. Schumanns, Brahms', Regers und Max von Schillings' Musik urdeutsch ist;
daß Anton Bruckner, der meistens irrtümlicherweise als Spätromantiker einer vergangenen Zeit bezeichnet wird, als ernster Klassiker einer neuen geistigen Menschheitsauslese aus deutschem Geblüt und Gemüt angesehen werden muß;
alle diese Erörterungen können *allmählich* in unsere große deutsche Volksgemeinschaft hineingetragen werden, *wenn der rechte Mann — frei aus sich selbst heraus — zu den Zuhörern spricht und es versteht, in klaren, zu Herzen gehenden Worten schnelle, aber auch nachhaltige Begeisterung zu erwecken;* schon nach kurzer Zeit wird sich zeigen, wie dankbar solche geistige Aufklärung entgegengenommen wird. — Je eindringlicher und tiefschürfender der Redner sprechen kann, desto größer wird aber die Wirkung bei den nachfolgenden musikalischen Interpretationen sein, wobei manchem ein Licht aufgehen, ein Erlebnis zum hellen Bewußtsein kommen wird, das er vorher höchstens ahnte. Auf diese Weise wird es möglich sein, alle deutschen Volkskreise im Laufe der Jahre auf dem Gebiete der musikalischen Kunst schnellstens von allen noch anhaftenden fremden Einflüssen und verflachter Denkungsart zu befreien und außerdem noch eine seelische Vertiefung zu erzielen. Diese geistigen Werte müssen sich auch manche »Intelligenzkreise«

— soweit sie vom Zeitgeist Materialismus übersättigt wurden — erst wieder erkämpfen!

Aus diesen Überlegungen dürfte klar hervorgehen, daß die Arbeit dieser das Große und Ganze erfassenden bedeutenden rednerischen Kräfte (es gibt bestimmt nicht viele in Deutschland!) einen ganz wesentlichen Bestandteil der großen Konzertveranstaltungen bildet: in bezwingender Weise müssen sie schnell einen Konnex zwischen musikalischer Kunst und der Volksgemeinschaft herstellen, die deutsche Musikentwicklung in ganz großen Zügen darstellen und nur in besonders schwierigen Fällen auf die Werke selbst im Programm eingehen. Ein weiterer wesentlicher Faktor liegt in der Notwendigkeit, in großzügigen, tief durchdachten Konzertprogrammen unsere größten deutschen Meister zu Worte kommen zu lassen: zunächst muß einmal das Beste vom Besten geboten werden; dabei müssen die Programme interessant und sehr abwechslungsreich sein. Schließlich ist von besonderer Bedeutung eine entwickelnde Programmgestaltung; mit den Kunstwerken der Klassiker Bach, Beethoven, Haydn, Mozart und Schubert, deren Kompositionen in bezug auf Inhalt und scharf herausgemeißelte Formen von gleicher Klarheit, Würde und Erhabenheit sind, muß der Zyklus der großen Sinfoniekonzerte und Kammermusikveranstaltungen *begonnen* und *geschlossen* werden, dann führt der Weg über die erheblich verschlungeneren Pfade der Romantiker wie Rob. Schumann, Weber und Rich. Wagner bis zur neueren Zeit und Gegenwart, wie Reger, Brahms, Bruckner, Hugo Kaun, M. v. Schillings, Rich. Strauß, Pfitzner, Paul Graener, Georg Schumann, Otto Frickhöffer, Max Burkhardt, Herm. Zilcher, Windsperger u. a.

Mit einer solchen programmatisch klar dargebotenen Folge wird der Volksgemeinschaft die Entwicklung deutscher Musik der vergangenen Jahrhunderte bis zur Gegenwart vor Augen geführt!

Wenn man alle historischen Erscheinungen in ihrem Zusammenhang mit der geistigen Entwicklung betrachtet, so werden die musikalischen Werke unserer großen deutschen Meister zu einem wunderbaren Aufriß der seelischen Entwicklung des deutschen Menschen in den letzten Jahrhunderten!

Daß gerade diese Konzerte im deutschen Rundfunk übertragen werden, ist deshalb nötig, um einem möglichst großen Teil der Volksgemeinschaft Gelegenheit zu geben, wenigstens am Lautsprecher daran teilzunehmen. Daß der deutsche Rundfunk in Zukunft ähnliche Ideen verwirklichen wird, beweist die kurz hintereinander gebotene Folge sämtlicher neun Beethoven-Sinfonien; den vorher gesprochenen Worten wird sicher zukünftig bei ähnlichen Sendungen noch ein breiterer Raum geschaffen werden.

Wir müssen jetzt von neuem an der Schwelle des Dritten Reiches in Wagners Siegfried unser hoffentlich unvergängliches, angestammtes Gesicht wiedererlangen; die deutsche und darüber hinaus die germanische Seele muß sich jetzt wieder frei erheben können, um den Weg für innere Werte zu ebnen;

je mehr aber solche Geisteswerte errungen werden — und sie wollen im wahrsten Sinne des Wortes errungen und erkämpft sein —, desto früher wird sich zeigen, daß das deutsche Dichterwort »Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit« kein Modezitat, kein Sehnsuchtsschrei eines sterbenden Volkes ist, sondern beglückende Lebenswahrheit bedeutet, und dieses Glücksgefühl wird ideale Formen annehmen, wenn der Geisteskampf, welcher nun einmal zu allen Evolutionen der Menschheit gehört, von der am stärksten unmittelbar wirkenden aller Künste — der Musik — in der angedeuteten lebenspulsierenden Weise unterstützt wird!

KRAFT DURCH FREUDE!

VON

FRIEDRICH HERZFELD-BERLIN

Das deutsche Freizeitwerk ist im Aufbau begriffen. Nach allen Seiten hin tasten wir vor, um dabei für uns wesenseigene Formen zu finden. Es kann nicht ausbleiben, daß unsere Blicke oft nach dem Lande schweifen, in dem all das bei uns Ersehnte schon zur Wahrheit geworden ist: Italien. Der mehrjährige Vorsprung dieses Landes hat dort bereits Ergebnisse und Einsichten gezeitigt, die wir uns erst mühsam zu erkämpfen haben. Vergleiche liegen also auf der Hand. Aber schon bei dem ersten Versuch dazu zeigt sich, daß unsere Wege in vielem andere sein müssen. Das heißblütige Temperament der Südländer und die kulturelle Entwicklung dieses uns befreundeten Staates fordern Gestaltungen, die um eine ganze Welt von denen verschieden sind, die für uns nördlichere und nordischere Menschen taugen.

Wohl nirgendwo zeigt sich das so deutlich, als wenn wir die Frage aufwerfen, wie wir das musikalische Leben in unseren Freizeitheimen gestalten wollen. Hier waren unseren italienischen Freunden sehr bestimmte Wege gewiesen. Die Doppelpoligkeit unserer tausendjährigen Musikgeschichte in seinem Kampf zwischen Nord und Süd bricht dabei wieder auf. Italien war und ist das Land des Gesanges, d. h. in der Sprache der Wissenschaft, des vokalen Stiles. Daß jeder Italiener ein kleiner Caruso ist, gilt als sprichwörtliche Wahrheit. Gesang quillt aus allen Häusern und Straßen Italiens. Aber eines fehlte dort bisher fast vollkommen, nämlich die Zusammenfassung allen Gesangswesens in großen Organisationen. Chorvereine, wie sie für Deutschland seit der Gründung der Berliner Singakademie durch Zelter zu einer Selbstverständlichkeit jeder Stadt, ja jeden Dorfes geworden sind, und zwar in einer erstaunlichen, oft sogar übertriebenen Mannigfaltigkeit, fehlten bisher in Italien. Hier hat das italienische Dopolavoro eingegriffen. Heute gibt es dort 1500 Chorverbände mit 150 000 Mitgliedern. Im Jahre 1932 wurden 10 000 öffentliche Konzerte der Scuola Chorale Polifornica veranstaltet, alle in Ver-

bindung mit dem Freizeitwerk. Diese ungeheure Neuschaffung erübrigt sich für Deutschland, wenn auch hier eine innigere Verknüpfung des Chorgesangwesens mit dem Freizeitwerk nicht nur möglich, sondern sogar erwünscht ist. Ähnlich liegen die Verhältnisse bei dem Wandertheater, insbesondere bei der Wanderoper. In Italien mußte es als ungeheures Ereignis gebucht werden, als in kleinen Städten und Ortschaften zum erstenmal der »Carro di tespi« erschien, jene Wanderoper, die in technischer und künstlerischer Beziehung bewunderungswürdig ausgestattet worden ist. Für ein Land, das bisher nur die drei bis vier Monate dauernde Stagione in den großen Städten kannte, stellt diese Einrichtung eine gigantische Neuheit dar. Im letzten Sommer wurden von dieser Wanderoper 50 Orte in 33 Provinzen besucht, wobei ein 10 000 km langer Weg zurückgelegt werden mußte. Mehr als 300 000 Menschen besuchten diese Vorstellungen. Deutschland hat dagegen eine Fülle staatlicher und städtischer Opernbetriebe, die ein dichtes Netz über alle Gaue unseres Vaterlandes ziehen. Zum anderen bestehen aber bei uns schon seit einer Reihe von Jahren Wanderopern, vor allem die Deutsche Bühne unter der Leitung des Prinzen Reuß. Auch hier erübrigt sich also für uns die Neugestaltung, und es bleibt nur die Aufgabe, diese Organisationen mit dem Freizeitwerk in Verbindung zu bringen.

Wesentlich anders liegen die Verhältnisse bei der instrumentalen Musik. Auch hier hat Italien außerordentliche Anstrengungen gemacht. Den Mitgliedern des Dopolavoros ermöglichte man zu beispiellos billigen Preisen oder sogar unentgeltlich den Besuch von Konzerten aller Arten. Außerdem gründete man für diese Musikliebhaber Streichorchester, die sich der Pflege der klassischen Musik widmen, wobei allerdings weder auf eine so alte Kultur wie beim vokalen Stil zurückgegriffen werden kann, noch die Literatur des eigenen Landes überwältigende Anregungen bietet. Deutschland ist aber das klassische Land der instrumentalen Musik. Es nimmt damit in der Welt eine unvergleichliche und unangreifbare Stellung ein. Während sich jedoch die Laienchormusik bei uns seit langem einer eingehenden Pflege erfreut, ist die Welt der instrumentalen Musik unseren Liebhabern bisher verschlossen geblieben. Es gibt zwar bei uns eine ganze Reihe von Liebhaberorchestern. Aber ihnen fehlte fast immer der nun einmal notwendige finanzielle Rückhalt und damit auch die rechte Führung. Daß in der jüngsten Zeit die Erlernung eines Instrumentes für unsere Musikliebhaber immer weniger verlockend erschien, oder vielmehr, daß es ihnen durch äußere Umstände bis zum Verzichtenmüssen erschwert war, woraus das Verdorren der Hausmusik zwangsläufig folgen mußte, ist leider allzu bekannt. Hier bei der Instrumentalmusik erwächst dem deutschen Freizeitwerk eine besonders lohnende Aufgabe. Wir besitzen eine große Musikliteratur, bei der die technischen Anforderungen das Vermögen von Liebhabervereinigungen nicht übersteigen. Bei keinem Volk der Erde ist Sinn und Lust für die Erlernung eines Instrumentes so ausgeprägt

wie bei den Deutschen. Das ist heute noch so, wie es immer war. Die wild auseinanderflatternden Bestrebungen zur Pflege der instrumentalen Musik zu sammeln, damit wird die kulturelle Leitung des Freizeitwerkes zu beginnen haben. Denn diese Riesenorganisation mit ihren 15 Millionen Mitgliedern besitzt ja alle Möglichkeiten, ein solches Leben, das nun einmal mit so äußerlichen Dingen wie Probenräume, Notenmaterial und tauglichen Instrumenten beginnt, aufzubauen und zu erhalten.
Viel entscheidender ist jedoch, daß das Freizeitwerk die wichtigste Bedingung erfüllt, deren Fehlen das Gelingen aller früheren Versuche zunichte gemacht hat. Damit das Musizieren zu einer innerlichen Bereicherung führt, müssen die zusammen Musizierenden durch mehr als nur ästhetisch-musikalische Interessen verbunden sein. Auch Musik ist der Ausdruck einer geistigen Haltung. Wer glaubt, daß zwei weltanschaulich durch tiefe Abgründe getrennte Menschen sich zu dauerndem erhebendem Musizieren zusammenfinden könnten, steht noch immer auf dem Standpunkt des l'art pour l'art. Eine gleichstrebende Willensrichtung ist die Voraussetzung auch für gemeinsames Musizieren. Diese fehlte in den bisherigen bunt zusammengewürfelten Musiziergemeinden. In den Freizeitheimen aber wird sie vorhanden sein, denn hoch über den Meinungsverschiedenheiten über das Heute und Morgen und über den nicht nur natürlich, sondern geradezu erwünschten Geschmacksverschiedenheiten in musischen Dingen schwebt ein im Blute liegendes und daher irrationales gemeinsames Ziel.
Diese Tatsache dürfte sich schicksalsbestimmend auch für den Rundfunk auswirken. Gerade dieses modernste Instrument des öffentlichen Lebens bringt nur allzuleicht Gefahren mit sich, weil es den Menschen in einer individualistischen Vereinzelung antrifft. Seine Hörer bilden zwar auch eine Gemeinde, aber sie bleibt unsichtbar. Die Glieder dieser Gemeinde haben wohl Beziehungen zu der sendenden Zentrale, aber nicht unter sich. Diese Beziehungen dennoch herzustellen, ist daher ein ganz selbstverständliches Bemühen. So sind die zahlreichen »Hörergemeinden und -bünde« entstanden, denen aber zumeist ebenfalls das weltanschaulich Verbindende fehlte. Es liegt daher nahe, daß das Freizeitwerk an die Stelle dieser Hörergemeinden tritt oder sie zumindest in seine Organisation eingliedert.
Unter instrumentaler Musik verstehen wir in Deutschland gemeinhin jene Musik, die für das Orchester geschrieben wurde, wie es sich im Laufe der letzten drei Jahrhunderte entwickelt hat, also für jene Mischung von Streichern, Holz- und Blechbläsern und Schlagzeug. Eine Richtung der Instrumentalmusik, die gerade im Hinblick auf das Freizeitwerk nicht übersehen werden darf, ist die Blasmusik. In unserer Musikgeschichte hat sie in ihrem Verhältnis zur klassischen Sinfoniemusik eine Rolle gespielt wie das Volkslied zum Kunstgesang. Allzuleicht wird übersehen, was das blühende Leben der Stadtpfeifereien und der Stadtkapellen für das Musikleben des

Volkes bedeutet hat. Unverkennbar steht unsere Zeit unter dem Zeichen des Aufblühens dieser alten, trotz vielen möglichen Einwänden ehrwürdigen Einrichtungen. Es ist falsch zu glauben, daß die Streichmusik unserer Sinfoniekonzerte ausschließlich die kulturelle »hohe« Musik darstelle, und daß man die Blasmusik von vornherein als die alltägliche Gebrauchsmusik anzusehen habe, die daher als zweiten Grades zu werten sei und deren »Lautheit« eigentlich zu nichts anderem tauge, als den Takt beim Marschieren ordentlich anzugeben. Die auffallende Wendung von der Streichmusik zur Blasmusik in unserer Zeit darf nicht etwa allein mit der Tatsache erklärt werden, daß sich politische Organisationen heute nur im Charakter militärischer Formationen aufbauen können. Oder vielmehr ist damit nur ein Äußerliches gekennzeichnet. Die Streichmusik entspringt einer sphärenhaften Welt. Sie ist eine Verklärung des Fernen, Unnahbaren. Sie gleicht den Erscheinungen und Gegenständen auf den Hintergründen eines Gemäldes. Sie ist der eigentliche Ausdruck einer idealen Romantik. Wir aber leben in einer stählernen Romantik. Daher bevorzugen wir Blasmusik, die nahe, unmittelbar, gegenwärtig ist. Der politische Mensch, dessen ideales Streben sich durchaus zu konkretem Handeln verdichten soll, wird daher die wesentlichste Erfüllung seiner musikalischen Wünsche vor allem in der Blasmusik finden. Bezeichnend ist auch hier der Sprachgebrauch. Die Streichmusik »entrückt«. Die Blasmusik »reißt zusammen«. Das Erkennen dieser Zusammenhänge bedeutet für die Gestaltung des musikalischen Lebens in den Freizeitheimen unendlich viel. Daß in den letzten Jahren eine phantastische Zahl von SA.- und SS.-Blaschören entstanden ist, kann nicht als Zufall angesehen werden. Es ist auch nicht nur das gedankenlose Weiterführen früherer militärischer Tradition, sondern es ist eben ein Zeichen für die tiefgreifende Wendung zu unmittelbarer, diesseitiger Musik. So ist also die Blasmusik in unserer Zeit vor allem dazu berufen, die klangliche Widerspiegelung des kulturellen Sinngehaltes zu sein. Darum werden wir also Blasmusik in unseren Freizeitheimen mit besonderer Anteilnahme pflegen müssen.

Bei der Frage nach der Gestaltung des musikalischen Lebens in den Freizeitheimen darf jedoch keineswegs allein von dem Formellen der Musik ausgegangen werden. Entscheidend bleibt, daß wir hier eine Musik einbürgern, die den mit tiefem Bedacht gewählten Namen unseres deutschen Freizeitwerkes zur Tat umgestaltet: *Kraft durch Freude!* Welche Musik macht unseren Volksgenossen, die in die Freizeitheime kommen, »Freude« und verleiht ihnen damit »Kraft«?

Wir verfügen in Deutschland über eine so berauschende Fülle herrlichster Musik, daß die Wahl eigentlich nicht schwer fallen sollte. Wie beglückend ist der Gedanke, die Werke von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert und Wagner nun fest im Volk zu verwurzeln, wovon bisher keineswegs die Rede sein konnte! Als Wunschbild schwebt wohl manchem vor, daß, wie einst der

Faust im Tornister unserer Feldgrauen verpackt war, nun auch Beethovens Klaviersonaten und Bachs Gotische Fugenwerke zu breitestem Allgemeinbesitz würden. Es mag verlockend sein, daran zu denken, daß einst der Fräser von der Drehbank weggeht, um sich dem Zauber eines Mozartschen Streichquartettes hinzugeben. Als letztes Ziel besteht diese Hoffnung zweifellos zu recht. Das zu leugnen, hieße den Gedanken der wahren Volksgemeinschaft schmälern. Aber als Wirklichkeit für heute und morgen besteht die Schönheit dieses Gedankens darin, daß er utopisch ist. Gewiß entspringen diese Werke auch zu einem Teil dem Fühlen und Empfinden, dem »Sein« der Menschen, die um die Schöpfer dieser Werke herumlebten. Sie dürfen daher keinem unserer Volksgenossen vorenthalten werden. Aber wir werden uns damit abzufinden haben, daß es vielen unserer Volksgenossen in Wahrheit von der Natur nicht gegeben ist, den Weg zum Wohltemperierten Klavier, zu Bruckners Sinfonien und Beethovens Quartetten zu finden. Darin liegt auch gar nichts Bedenkliches, solange wir nicht versuchen, den Zusammenklang dieser Werke aus einer früheren Zeit mit den Menschen unserer Tage durch Erklärungen und Belehrungen doch noch zu erzwingen. Damit würden aus unseren Freizeitheimen nur wieder die alten unseligen Volkshochschulen. Keine Gefahr ist größer, als mit einer Überzüchtung, die nur über den Intellekt führen kann, ein Talmiverständnis der Musik anzuerziehen. Viele dieser unvergänglichen Kompositionen besitzen eine Feingestaltigkeit in ihren Elementen, in ihrem Aufbau und in der Tiefe ihrer geistigen Perspektiven, und sie fordern zu ihrer Ausführung eine solche technische Reife, daß sie in unseren Freizeitheimen nur in den allergünstigsten Ausnahmefällen eine Rolle spielen können.

Die Einsicht in diese Gegebenheiten wird manchen zu der Folgerung veranlassen, daß ja die deutsche Musikgeschichte auch Perioden erlebt habe, in der einfache, klare und technisch anspruchslose Werke geschaffen wurden, und daß die Musik jener Zeit eine Einfalt besaß, nach der wir uns heute gerade wieder hinsehnen. Diese Meinungen werden sich also zu Empfehlungen der angelegentlichen Pflege der älteren Musik, etwa des 15. bis 18. Jahrhunderts, verdichten. Gewiß werden wir auch mit der Vor-Bachschen Musik manchem »Freude« bereiten können. Zu Klarheit und Primitivität zurückzufinden, ist ja unser aller Ziel. Aber was in den letzten Jahren als Primitivität gepriesen wurde und was auch jetzt noch von manchen Seiten her erstrebt wird, stellt sich bei näherem Zusehen als eine intellektuelle Primitivität heraus, die als Wunsch gerade denen vorschwebt, die eine gesunde und natürliche Primitivität verloren haben. Den Intellektualismus zu überwinden, kann allzuleicht noch eine intellektualistische Tat sein. Es besteht auch noch in unserer Zeit das schwerwiegende Mißverständnis, eine gottgewollte Primitivität mit intellektuellem Infantilismus zu verwechseln. Bei aller Anerkennung der wundervollen Jugendbewegung kann man nicht leugnen, daß auch sie in

einigem diesen Gefahren erlegen ist. Selbstverständlich hat sich jener verkrampfte Primitivitätskult auch in der Malerei, Dichtung und Architektur wie in allen Künsten und auf allen Lebensgebieten gezeigt. In der Musik wollten die einen die Halbtöne der Tonleiter in Viertel-, Sechstel- und am liebsten in Achteltöne unterteilen, um so die musikalische Ausdruckskraft zu vermannigfachen. Die anderen haben dagegen einen unnatürlichen Primitivitätskult getrieben, als sie Tonsysteme einführen wollten, die dem Kulturleben des Jahres 1000, der Zivilisationshöhe primitivster Negervölker entsprachen, und die doch bei aller angeblichen Primitivität nichts anderes als die Ausgeburten eines zerspalteten und überzüchteten Geistes waren. So ist auch die Pflege der alten Musik auf ein Piedestal erhoben worden, was ohne Gewaltsamkeit nicht möglich gewesen wäre. Gegen die Blockflöte ist nichts einzuwenden. Aber mit ihr sozusagen eine neue musikalische Kultur beginnen zu wollen, verkennt die Tatsache, daß man nach 1000 Jahren einer reichblühenden Musikkultur, die zu einer bestimmten Feinfühligkeit in den Zielen und Mitteln der Musik geführt hat, nicht einfach auf Grund willensmäßiger Entschlüsse an einem beliebigen Punkt noch einmal beginnen kann. Denn alles historische Geschehen ist nun einmal umkehrbar. Jeder Historizismus wird das musikalische Leben in unseren Freizeitheimen unweigerlich töten. Was in einem Collegium musicum sehr wohl am Platze ist, hat darum in unseren Freizeitheimen noch nichts zu suchen.

Es ist so schwer zu sagen, welche Musik wir in unseren Freizeitheimen pflegen wollen, weil alle Begriffe aus dem Sprachgebrauch zu vieldeutigen und daher öfter miß- als rechtverstandenen Schlagworten ausgewalzt worden sind. Unter »volkstümlich« kann man sich alles und nichts vorstellen. Die einen werden einem unterschieben, man meine damit die rührselige und gefühlsduselige Gartenlaubenromantik. Die anderen versteifen sich auf den Standpunkt, volkstümlich sei, was »gefällt«. Damit mache man das niedrigste Niveau zum Maßstab. Spricht man dagegen davon, daß wir in unseren Freizeitheimen eine Musik erblühen lassen wollen, die aus dem Geiste der Bewegung geboren sei, so unterstellen einem die anderen, daß man nur Militärmärsche gespielt zu sehen wünsche. Ehe eine bestimmte Forderung aufgestellt ist, türmen sich schon die Mißverständnisse haushoch auf.

Bei aller notwendigen Vorsicht der Begriffsetzungen kann man jedoch mit aller Bestimmtheit sagen, daß wir nicht glauben sollen, irgendeine Form des bisherigen Musiklebens einfach in die Freizeitheime übernehmen zu können. So wie die Organisation »Kraft durch Freude« etwas in sich völlig Neues ist, so muß sie sich auch die Formen des in ihr wohnenden Musikgeistes selbst schaffen. Ebensowenig genügt natürlich, aus der reichhaltigen Literatur der deutschen Musikgeschichte eine Liste von Werken aufzustellen, die zur Pflege in den Freizeitheimen als tauglich befunden werden. Es ist selbstverständlich, daß hier unser Volksliedergut zu neuem Leben erwachen soll. Die

Werke der instrumentalen Literatur, die hier von Laien selbst ausgeführt werden können, liegen jedem Beteiligten so auf den Lippen, daß sie nicht erst genannt zu werden brauchen. Nur eines muß dagegen immer wieder betont werden, daß nämlich Musikpflege in den Freizeitheimen niemals musealen Charakter haben darf. Das bedeutet, daß bei aller Bewunderung für die große Vergangenheit unserer Musik, auch hier der Blick in die Zukunft gerichtet bleiben muß. Aus welcher Epoche der Musikgeschichte wir auch Werke auswählen und welche wir übergehen wollen, bleibt eine nebensächliche Frage gegenüber der unerbittlichen Forderung, daß die Musik von 1934 in keinem Falle fehlen darf.

Während wir noch vor einigen Jahren das Versiegen unseres Volksliedbornes beklagen mußten, hat auch hier der nationale Aufschwung als gewaltiger Aufbruch gewirkt. Unsere Jugend singt wieder eine Reihe von Liedern, die, aus welchem Anlaß sie auch immer entstanden sein mögen, sowohl nach der Begriffsetzung der Volksliedwissenschaft als auch nach unserem freien Empfinden berufen sind, zu Volksliedern zu werden und es teilweise schon geworden sind. Das Volk wird selbst über die unerfreuliche Flut von SA.-, SS.- »Heil«- und anderen Konjunkturliedern die Nacht des Vergessens breiten. Aber voran das Horst-Wessel-Lied, dann aber auch »Volk ans Gewehr« von Arno Pardun, »Märkische Heide« von Gustav Büchsenschütz, »Unsere Fahne flattert uns voran« von Hans Otto Borgmann und einige, selbstverständlich wenige andere Lieder zeigen, daß bei ihnen die alte Unterscheidung in »Volkslieder« und »volkstümliche Lieder« nicht mehr gezogen werden kann. Volk und Volkstum sind eben identische Begriffe geworden.

Es ist nicht einzusehen, warum ähnliches nicht auch bei der instrumentalen Musik und bei der Kammermusik gelingen soll. Das will natürlich keine Aufforderung an unsere junge Komponistengeneration sein, nun anzufangen Werke »für das Freizeitheim« zu schreiben. So etwas gibt es ebensowenig, wie es vor Jahren sinnlose Torheit war, eine spezielle Rundfunkmusik »schaffen zu wollen«. Zunächst werden unsere Komponisten nichts Besseres tun können, als selbst in die Freizeitheime hineinzugehen und dieses neu entstehende Leben, dessen wirkliches, weil sich ewig wandelndes Gesicht wir noch gar nicht kennen, in sich aufzunehmen.

Denn keine Gefahr scheint mir größer, als mit einem fertigen Programm an die Ausgestaltung des musikalischen Lebens in unseren Freizeitheimen heranzugehen. Wir werden uns hüten müssen, den bestimmten Typus eines musikalischen Menschen erziehen zu wollen. Es ist möglich und sinnvoll, einen politischen Menschen zu erziehen. Das Verhältnis des Menschen zum Staat, zum Volk, zur Gemeinschaft steht, um mit E. Kriek zu reden, der bewußten Erziehung offen. Aber wie es nicht möglich ist, Kulturelles zu »machen« zu »organisieren«, »anzuordnen«, so bestehen auch bei den musischen Beeinflussungen vorwiegend nur die Mittel der unbewußten Erziehung. Vom

Typus des kommenden Deutschen in bezug auf die Musik zu sprechen, ist also ein Irrweg. Daher wollen wir das Verhältnis der Werktätigen zur Musik in diesen Heimen nicht in eine bestimmte Richtung pressen, die wir vorher verstandesmäßig festgelegt haben. Wer in musischen Fragen mit Hilfe des Verstandes ein dogmatisches Ziel aufstellt, kann von vornhinein gewiß sein, es nicht zu erreichen. Musik ist in jedem eine irrationale Macht, die sich von der ratio keine Entwicklungswege vorschreiben läßt. Wir haben uns davor zu hüten, einen allzu genau bezeichneten musikalischen Kulturwillen in unsere Freizeitheime hineinzutragen. Vielmehr wollen wir dafür sorgen, daß sich das musikalische Leben hier möglichst frei entwickle, und zwar aus den Freizeitheimen heraus. In dieser Richtungsumkehrung, die an Stelle des Hineintragens von starren Lehrabsichten das sich Hinausentwickeln von freiem musikalischen Leben stellt, gibt sich zu erkennen, ob wir in Wahrheit gewillt sind, den Intellektualismus zu überwinden.

RÜCKBLICK AUF DAS BRAHMS-JAHR 1933

VON
ALFRED VON EHRMANN-WIEN

Man soll den Tag nicht vor dem Abend, das Jahr nicht vor Silvester loben. Ob das Brahms-Jahr 1933 zu loben war, kann eigentlich erst von Neujahr 1934 ab einigermaßen gültig beurteilt werden. Mit den nötigen Daten wurde bis dahin zugleich Distanz gewonnen. Um den 7. Mai 1933 setzte, wie zu erwarten war, die Flut der Festaufführungen, Buch-Publikationen und Jubiläumsartikel ein. Daß sie zu einer überwältigenden Kundgebung der gesamten Kulturwelt für den Hundertjährigen werden würde, konnte nicht so gewiß vorausgesehen werden. Das Wichtigste des erfolgten Bekenntnisses zu Brahms sei hiermit verzeichnet.

Unter den Gedächtnisfeiern dieses Jahres kommt zweien besondere Bedeutung zu: der in Hamburg als der Geburts- und der in Wien als der Sterbestätte. Dem »Reichs-Brahms-Fest« in Hamburg mit vier Konzerten unter Muck, Papst und Sittard und einem Festakt folgte das Wiener Brahms-Fest vom 16. bis 21. Mai, von der Deutschen Brahms-Gesellschaft Berlin gemeinsam mit der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet. Der Festdirigent, Furtwängler, ließ sich auch ans Rednerpult bitten, und seine Ausführungen gehörten zu dem Gehaltvollsten, was bei dergleichen Anlässen gesprochen oder geschrieben werden kann.

Und wie in Wien und Hamburg, so überall anderwärts. Selbstverständlich gedachten alle großen und kleinen Städte Deutschlands, Österreichs und der Schweiz des Meisters. Vom fünftägigen Musikfest bis zum einfachen Kammermusikabend und zur Feierstunde an Universitäten und Konser-

vatorien war jede Form der Huldigung vertreten. Die Stadt Essen allein hatte in sechs Konzerten insgesamt 9000 Zuhörer. Detmold feierte die Erinnerung an die drei Serenadenherbste des jungen Brahms mit Konzert und Denkmalenthüllung; Tutzing am Starnberger See setzte dem Meister der »Haydn-Variationen« und der Streichquartette einen Gedenkstein am Seeufer, Thun in der Schweiz widmete seinem berühmten Mauernweiler eine eigens geschaffene »Brahms-Promenade« am Hofstätten-Quai, Mürzzuschlag enthüllte eine Gedenktafel an dem Hause, wo der Meister seine Vierte Sinfonie geschaffen hatte.

Außerdeutsche Kulturkreise blieben nicht zurück mit Manifestationen zu Ehren des Hundertjährigen. Die Mailänder Scala hatte am 14. Mai ihre »Commemorazione« mit »Ouvertura tragica«, »Rapsodia« und »Requiem Tedesco«, ähnlich andere Städte Italiens; in Frankreich fehlte nicht das »Festival Brahms«; eine »Requiem«-Aufführung in Stockholm in Anwesenheit der königlichen Familie ist nur *ein* Beispiel für die Brahms-Pflege in den nordischen Staaten. Brahms-Programme auch in Leningrad, in Tokio, bei den Antipoden!

Besondere Erwähnung verdienen England und Amerika, Brahms-Stätten von jeher. Sie feierten auch heuer den längst zum Gegenstand eines besonderen Kultes erhobenen deutschen Meister mit ihren besonderen Mitteln. Oxford und Cambridge, die beiden Universitäten, deren Ehrendoktor — in effigie — Brahms gewesen war, vereinigten ihre Chöre, Orchester und Dirigenten zu einer Brahms-Huldigung in London, welche sämtliche Kammermusik in acht Konzerten, die Orchesterwerke in sechs Abenden und selbstverständlich das »Requiem« umfaßte. Boston hatte sechs Brahms-Konzerte unter Koussewitzky mit Gabrilowitsch am Klavier und Pollatschek bei der Klarinette, den Wiener Pollatschek, also Brahms-Tradition über Land und Meer.

Wir sprachen von Boston. Nun und New York? Und Chicago, Philadelphia, Detroit, Cincinnati, San Francisco, Los Angeles und so viele andere Städte der USA., die ein eigenes Sinfonieorchester haben oder ihre Konzertsäle für gastspielende Orchester offen halten?

Brahms füllt die Säle, sagt der Amerikaner. In einem New Yorker Programmbuch fand ich diese Feststellung folgendermaßen ausgedrückt: »In the Concerthall Brahms is a best seller.« Er »verkauft sich gut«; eine echt-amerikanische, köstlich-sachliche Anerkennung der lebendigen Wirkung eines verstorbenen Meisters.

Auf Schallplatten muß Brahms auch »gehen«, sonst wären nicht so viele seiner Opera in den Katalogen. »His Master's Voice« läßt uns die III. Sinfonie von den Wiener Philharmonikern unter Clemens Kraus vorspielen, die »Electrola« dasselbe Werk von den Philadelphia-Leuten unter Stockowsky, andere Marken von anderen Orchestern unter anderen Dirigenten. Man hat die Wahl und — das Vergnügen des Vergleichens.

Und nun erst der Rundfunk! Wie weit auf diesem Wege Name und Werk des musikalischen Jahresregenten verbreitet wurden, ließe sich ausrechnen, und die Summe der Brahms-Programme, die von allen Sendern auf den fünf Kontinenten in den Raum geworfen wurden, müßten eine phantastische Zahl ergeben. Es ist kaum ein zu kühnes Wort, wenn man sagt, daß um den 7. Mai herum die Ätherschicht über unserem Erdball mit Brahms geschwängert war. Auf den kulturgesegneten Gefilden dieses Planeten hat außerdem sein Name zahllose Biographen-, Referenten- und Rezensentenfedern, Setzerhände und Druckerpressen in Bewegung gesetzt. Die bloß im Brahms-Jahr erschienene Literatur um Brahms würde ein sehr geräumiges Archiv füllen mit all den Sonderheften, Jubiläumsartikeln, Programmbuch-Erklärungen und Konzertbesprechungen in Fachblättern, Monats- und Wochenschriften und in den Tageszeitungen aller Kultur- und einiger exotischer Sprachen. Und es war manches kluge, der Aufbewahrung würdige Wort im sonstigen Wust des Jubiläumsüberschwanges.

Die Brahms-Bücherei aber hat sich um manchen gewichtigen Band, mehrere Bändchen und viele Broschüren vermehrt. Breitkopf & Härtel, einst die ersten Verleger und jüngst die Veranstalter der Monumental-Gesamtausgabe unseres Johannes Brahms, brachten zum Jubiläumsdatum eine neue Brahms-Biographie nebst Ergänzungsband heraus, für die der Verfasser dieses Artikels zeichnet, Walter Niemanns seit langem geschätzter »Brahms« hat, festlich geschmückt, eine vierzehnte Auflage bei Max Hesse erlebt, Gustav Ernests verständige und durchaus eigenartige Verkürzung der achtbändigen Kalbeckschen Biographie, schon vor dem Zentenardatum erschienen, lag ebenfalls bei Max Hesse handlich bereit, Amerika aber schickte uns knapp vor Jahresschluß eine umfangreiche Biographie, »The Unknown Brahms«, deren Verfasser Robert Haven Schauffler in Deutschland, Österreich und der Schweiz den Lebensspuren des Meisters nachgegangen war; und aus London kam Edwin Evans des Älteren »Handbook of the Chamber- und Orchestra-Music of J. Brahms«, die Werke bis zu op. 67 besprechend.

Durch eine Anzahl von Monographien wurden der ernsten Forschung manche neue Quellen erschlossen. Dr. Heinrich Schenker veröffentlichte die »Quinten- und Oktavenstudien« nach der Brahmsschen Handschrift, Stephenson Briefe Johannes' an seine Eltern, Geiringer den Briefwechsel Brahms-Mandyczewski. Mit unveröffentlichten Briefen konnte Ottilie v. Balassa das im Juni dieses Jahres erschienene, höchst anmutig erzählte Lebensbild ihrer Mutter, betitelt »Die Brahmsfreundin Ottilie Ebner und ihr Kreis« ausstatten. Knapp vor Jahresschluß erschien ein aufschlußreiches, liebenswürdig ergänzendes, hie und da klug korrigierendes Büchlein Erinnerungen, Richard Fellinger »Klänge um Brahms« (Max Hesse).

Einen wirklich »unbekannten« Brahms kann uns, trotz Schaufflers Buchtitel, niemand mehr hinstellen. Sein Bild, in den allgemeinen Umrissen längst

feststehend, hat die Jahrhundertfeier neuerlich bestätigt. Nur im einzelnen waren einige Retuschen zu verzeichnen. Frühere Biographen z. B. hatten mit Vorliebe einen schwerblütigen und schwermütigen, in melancholischen Stimmungen wühlenden Brahms gezeichnet, jetzt erkennt man mehr und mehr den Sänger einer gesunden, wenn auch auf ernstem Grunde ruhenden Lebensfreude. Das Verhältnis des Hagestolzen zu den Frauen wird, den modernen Anschauungen gemäß, vorurteilsloser geprüft; die Beziehungen zu Clara Schumann verlieren dadurch nichts von dem Zauber jener einzigartigen Liebe und Freundschaft.
Von den Werken ist eigentlich keines verblaßt, die a cappella-Sachen ruhen nur, weil überhaupt weniger mehrstimmig gesungen wird, anderes jetzt Übergangene wird später wieder hervorgesucht werden. Hat es eine Zeit gegeben, in der Brahms als Kammermusiker schon hoch geschätzt, als Sinfoniker noch nicht anerkannt war, so gehören heute seine Sinfonien zu den Schmuckstücken ernster Orchesterprogramme, haben aber auch schon in den populären Konzerten Fuß gefaßt. Und zwar alle vier. Das Violinkonzert hat sich längst durchgesetzt; es steht an Beliebtheit dicht neben Mendelssohn und Beethoven; das Doppelkonzert, bis vor kurzem scheel angesehen, wird immer dankbarer begrüßt; das erste Klavierkonzert, welches vor dem freundlicheren zweiten zurückstehen mußte, hat den ihm gebührenden Rang eingenommen. Alle diese Werke sind in die gleiche vordere Reihe als verschiedene Äußerungen eines auf gleicher Schaffenshöhe sich stets erneuernden Genius gerückt.
Man könnte anläßlich der Jahrhundertfeier fragen, ob Brahms »populär« ist. Er ist es in dem Maße, als die von ihm gepflegte Gattung Musik überhaupt jemals volkstümlich werden kann. Ist die Missa Solemnis oder die »Neunte« Beethovens populär, so ist es auch das »Deutsche Requiem« und irgendeine der Brahmschen Sinfonien. In den Volksmund übergegangen ist keines von den Liedern Beethovens, von den Brahmsschen aber doch mindestens das »Wiegenlied«. Die »Ungarischen Tänze« und die »Walzer« werden in allen Arrangements gespielt, vom Blechorchester bis zur Elegiezither und Sologitarre. Zur Zupfgeige erklingen Brahmssche Lieder beim Lagerfeuer der Wandervögel und Pfadfinder.
Wieviel Jahrhunderte der heuer hundertjährige Brahms alt werden wird, das hängt vom Leben und Sterben der Menschheitskultur überhaupt ab. Daß er als der letzte große Vertreter der absoluten Musik in der jetzigen Generation lebt und in den nächsten Geschlechtern weiterleben wird, diese Gewißheit durften wir aus den verrauschten Festklängen in aller Welt heraushören.

* * *

DIE SINNSCHRIFTEN IN DEM »MUSIKALISCHEN OPFER« VON JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

ALEXANDER EISENMANN-STUTTGART

Bach hat sein »Opfer«, von dessen musikalischem Inhalt hier nicht die Rede sein soll, 1747 an Friedrichs Thron niedergelegt. Die dazu gehörende deutsche Widmung und auch die lateinischen Überschriften, das aus den Buchstaben des Wortes Ricercar gebildete Akrostichon und die über den kunstvollen Kanons Nr. 7 und 8 stehenden Sätze, in denen der Hinweis auf die Lösung mit einem fein angebrachten Huldigungswunsch an den König verbunden ist, dürfen als bekannt angenommen werden. Wenn sie hier abgedruckt werden, so geschieht es, um dem Leser die Mühe zu ersparen, den genauen Wortlaut in seinem Handexemplar nachzusehen.

1. Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta,
2. Notulis crescentibus crescat fortuna regis,
3. Ascendenteque modulatione ascendat gloria regis.

An der Verfasserschaft dieser Sinnschriften hat meines Wissens noch niemand gezweifelt, der Thomaskantor hat seinen Mann als Lateiner gestellt, worüber bei Spitta das Nähere zu lesen ist, aber man hat die drei Sätze bisher als einfache Prosa genommen. Es kann nun gezeigt werden, daß die Anordnung der Worte einem sicheren Gefühl für rhythmische Gliederung entsprungen ist, ja man darf fast sagen, daß es sich um reimlose lateinische Verse nach deutschem Betonungsgesetz handelt, wobei nur die Frage unentschieden bleibt, ob Bach derartiges gewollt hat oder — und diese Annahme scheint mir die wahrscheinlichere — ob der Meister bei dem gebotenen Anlaß von selbst in eine gehobene Redeweise verfiel. Vorauszuschicken ist noch, daß es sich nicht um Langzeiler handelt, sondern um einen Dreizeiler und zwei Verspaare. Nummer 3 kann allerdings als Heptameter skandiert werden, aber die Anwendung dieses Versmaßes lag Bach bestimmt fern, die Ähnlichkeit mit einem Heptameter oder einem Hexameter mit überzähligem Fuß hat man als Zufall angesehen.
Die Lese- oder Betonungsweise kann nur diese sein:

1. Régis Jússu Cántió
   Et Réliquá Canónicá
   Árte résolúta.
2. Nótulís crescéntibús
   crescát fortúna régis.
3. Áscéndénteque módulatióne
   ascéndat glória régis.

Durch Übertragung in rhythmische Tonzeichen ergibt sich folgendes Bild:

– ◡ – ◡
Nr. I ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♪:| ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝄽
Nr. II ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. 𝅗𝅥 ♩ 𝄽
Nr. III ♩ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♩ ♪ ♪ 𝅗𝅥 ♩ 𝄽

I Ein Sechstakter, II und III zwei Viertakter. Die Ähnlichkeit der Schemata fällt leicht ins Auge. Der metrisch-rhythmische Bau von I findet sich bei dem alten Bittgesang: »Gott der Vater wohn' uns bei und laß uns nit verderben« ganz genau wieder, eine zufällige Übereinstimmung, aus der weiters keine Schlüsse zu ziehen sind. Der Beweis, daß sämtliche Sätze ein gleichsam musikalischer Rhythmus durchzieht, darf wohl als erbracht angesehen werden. Den belehrenden Hinweis darauf, daß, um eine befriedigende Leseweise zu finden, die Vorstellung von Langzeilern fallengelassen werden muß, verdanke ich einem Latinisten von bekanntem Ruf, Herrn Prof. Hermann Weller in Tübingen. Dieser war es auch, der mich auf den Rhythmus des Akrostichons aufmerksam machte, denn meine an ihn gerichtete Anfrage betraf nur die beiden Kanonüberschriften.

SELBSTBESPIEGELUNG

Die Parzen haben mir das Selbstbestimmungsrecht über die Wahl meines Berufs aus der Hand genommen. Denn warum wohl legten sie Wert darauf, mich das Licht dieser erquicklichen Welt genau hundert Jahre nach Beethovens Geburt und ausgerechnet an seinem dreiundvierzigjährigen Todestag erblicken zu lassen? Und da ich überdies von Geschlechts und Rechts wegen — Schumann heiße, so konstruierten sich doppelte Gründe, aus mir einen Adepten Euterpes zu formen. Mit diesem Ehrenstempel belastet, stürme ich durch diese Welt seit jenem Tag, da ein bissiger Zeitgenosse meinem ahnungslosen Vater den Rat einflößte, mir — ich zählte wohl schon sieben Jahre — die Tannhäuser-Ouvertüre »à quatre mains« auf den Weihnachtstisch zu legen. Knapp ein Jahr vorher hatte eine paradiesisch unkundige »Meisterin« aus Kullaks Schule mit den Versuchen begonnen, mir die Tasten beizubringen. Ich lernte rapid, und da ich mich in die Untaten meines älteren Bruders auf unserem Quandtschen Klavier schnell einfühlte, so verschaffte ich der Kullaktante alle wünschenswerten Erleichterungen für meine Heranzüchtung zum Wunderkind. Noch an besagtem Weihnachtsabend hämmerten wir diesen Tannhäuser. Es war eine Barbarei. Aber wir fraßen uns durch, und der Giftrausch trieb Frucht. War ich bis dato ein miserabler Gymnasiast, jetzt wurde ich ein Unflat von Faulheit. Musik! Musik!! Und ich fiel über Beethoven her; seine Pathétique, Appassionata und die Waldsteinsonate legte ich in meiner ersten häuslichen Akademie den Eltern so

prunkend hin, daß sie die Hoffnung, in mir einen zweiten Rubinstein heranreifen zu sehen, im gläubig-einfältigen Herzen trugen. Ja, wenn die Schule nicht gewesen wäre! Ich büffelte für diese Hölle und kam mit Ach und Weh endlich dorthin, wohin ein Scholar gelangen muß, der auf das Patent der Universalbildung Wert legt.
Meine eigenwillige klavieristische Selbsterziehungsmethode mußte bald die Erwartung in mir ertöten, die Welt als Pianist zu betören. Also zur Geige! Auch hier ward ein Dunkelmann zu meinem ersten Wegbereiter erkoren, bis Adolf Müller, der ausgezeichnete Kgl. Kammervirtuos, und Konzertmeister Ludwig Gentz, ein seltsam inniger, aber skurriler Musikgeist, mich in ihr Vibrato einführten. Trotz unverdrossener Überei konnte ich den Gradus ad parnassum höchster technischer Brillanz nicht erklimmen; mein Ton jedoch wurde als »seelenvoll« gerühmt. So sah ich die Pfade zum Konzertpodium mit Brennesseln gepflastert.
Das Merkwürdigste blieb, daß mein unmusikalischer Erzeuger im Gegensatz zu fast allen Vätern von Musikbesessenen den heiligen Drang zur brotlosen Kunst mir nicht barsch verwies, sondern seinen Segen dazu gab, mich in die noch brotlosere der Komponistenlaufbahn einsteigen zu lassen. Georg Stolzenberg, als Tonsetzer und Kritiker noch heut in Ehren, Amt und Würden, führte mich durch die Irrgänge des Theoriegartens; was ich ihm absah, wurde heimlich in lebendige Kompositionen umgesetzt. Er entließ mich als einen Anwärter auf künftige Brauchbarkeit. Ludwig Bußler, dieser bewährte Meister des strengen Satzes, war die nächste Station. Zu meiner Verblüffung verabschiedete er mich schon nach etwa einundeinhalb Jahren: »Sie haben nun alle Gebiete unserer Kunst durchwandert.« Als Früchte meiner Lehrlingsjahre wird mein Nachlaß aufweisen: ein gutes Schock Lieder und Klaviersachen, mehrere Streichquartette, zwei umfangreiche Chorwerke mit Orchester und Orgel und eine viersätzige Sinfonie mit einer Doppelfuge für Riesenorchester in Brucknerschen Dimensionen. Vieles darunter war Torf, der mir, soweit er nicht zum Heizen Verwendung fand, heute Tränen der Rührung entpreßt.
Die Sinfonie mußte erklingen! Ich umwarb den damals Berlin faszinierenden Weingartner — und hatte Pech: Hymens Rosenbänder umflatterten sein erstes Flitterwöchnertum und ließen ihm für eine Beschäftigung mit der Ausgeburt eines Namenlosen weder Zeit noch Neigung. Ich wagte den kühneren Schritt zu Bülow — und hatte Pech: der Meister schickte sich eben zur Todesfahrt nach Kairo an. Ich resignierte, führte jedoch später das Scherzo der Sinfonie in einem der populären Konzerte der Berliner Philharmonie unter Ausschluß der Kritik auf, mit dem Beifall eines zur Milde erzogenen Publikums bedacht.
Ich mußte weiter. Also Kapellmeister! Schon hunderte Male hatte ich dirigiert — zu Hause, ohne Orchester, ohne Sänger, ohne Publikum. Drei Taktstöcke

lagen stets auf dem Bechstein. Praktisch ein Säugling, stieg ich in die Provinz, beladen mit schweren Eindrücken. Die unvergänglichsten durch *Bülows* Orchesterkonzerte in der Philharmonie, die ich immer zweimal besuchte: an den Sonntagproben sitzend, an den Montagabenden stehend. Seine Vortragsnuancen zeichnete ich in meine Partituren ein. *Er* war mein Lehrmeister, *ihm* verdanke ich alles! — Mein Wohnzelt hatte ich auf dem Olymp des Kgl. Opernhauses aufgeschlagen. Radeke, Kahl, Deppe waren von Schröder, Sucher, Weingartner, Muck abgelöst worden. Auf der Bühne standen und sangen Niemann (o Tristan!), Betz, Fricke, Krolop, Heinrich Ernst, Rothmühl, Lieban, Bulß, Gudehus, die Lola Beeth, Marie Renard, Lilli Lehmann, Vilma Voggenhuber, Anna Sachse-Hofmeister, Emilie Herzog, Rosa Sucher, Gisela Staudigl, Elisabeth Leisinger. Bei Kroll gab's die Sommeropern mit erlauchten Gästen und die echt italienische Stagione. Marcella Sembrich, d'Andrade, Ravelli und hundert andere hörte ich dort. Da Bußler Kritiker der »Nationalzeitung« war, gewann ich häufig Zutritt zu Konzerten aller Arten und Künstler, ja ich übernahm mitunter für ihn die Rezensentenpflichten. Beladen stieg ich in die Provinz.

In Magdeburg führte als erster Kapellmeister am Stadttheater Theodor Winkelmann, Bruder des berühmten Wagner-Tenors, den Stab. Ich wurde Volontär. Nach kaum drei Monaten stellte man mich mit Lortzings »Undine« heraus. Winkelmann saß im Frack in der Direktionsloge, um bei einem Un- oder Umfall die Gloriole des Abends als Retter an sich zu reißen. Er hatte umsonst gehofft und sagte mir gereizt auf den Kopf zu: »Sie haben mich belogen! Sie müssen früher schon Opern dirigiert haben!«

Als Max Hofpauer nach drei Jahren in Berlin seine Oper aufmachte, berief er meine Frau, Hermine Wirth, die vordem an anderen Bühnen, dann in Magdeburg als Primadonna die Kassen gefüllt hatte, und mich. Hier waltete ich neben Ruthardt und Fried eines Amtes, das mich nie voll befriedigt hat. Welcher Riß zwischen den »idealen Forderungen«, die ein wohlerzogener junger Mann an den künstlerischen Hochstand einer Opernwiedergabe stellte, und dem nur allzuoft trübseligen Ergebnis! Mir machte meine Tätigkeit nicht mehr genügend Freude, als daß ich ihr mein späteres Leben opfern sollte. Auch nicht, als von Max Martersteig aus Riga und Angelo Neumann aus Prag verlockende Engagementsverträge vorlagen.

*

Die Sommer waren Erholung, Einkehr, Umschau, Museumsbesuche. Cranachs Berliner Gemälde vom »Brunnen der Jugend« hakte sich in mir fest. Ich entwarf ein dramatisches Gerippe. Ich füllte es mit Handlungsfleisch, ein Dichter, der damals zum literarischen Dasein erweckte Wilhelm Holzamer, mit blühendem Leben und symbolischem Zauber. Daraus wurde eine romantische Oper mit enormem Aufwand. Den dritten Akt vertonte ich zuerst, in Hannover;

den ersten gebar Breslau. Den schwersten zweiten . . . ja, wenn nicht etwas ganz Neuartiges über mich hereingebrochen wäre, das unerahnt einer Komponiersperre von längerer Dauer gleichkam! Mein Bruder hatte einige Jahre zuvor einen Verlag gegründet und wollte als Musikenthusiast eine große Zeitschrift für unsere Kunst ins Leben rufen. Gebärvater er, Geburtshelfer ich. »Die Musik« schob mich auf das mir nur durch Intuition zugängliche Postament eines Chefredakteurs. Ich legte los und war so vertieft in die neue arbeitsreiche Aufgabe, daß ich das Komponieren vergaß. Erst als die Zeitschrift wie geschmiert lief, knüpfte ich da wieder an, wo ich aufgehört hatte. Die Romantik des »*Jungbrunnen*« sponn mich erneut in ihre Wunder ein. So ward die Oper zu Ende geführt. Kaum war die letzte Partiturseite geschrieben, als das Leipziger Stadttheater mich zum Vorspielen einlud. Otto Lohse nahm die Oper an und meinte zum Oberregisseur Ernst Lert: »Da müssen wir doch sofort mit den Proben beginnen!« — Am Ziel!

*

Der Krieg war ausgebrochen. Lohse wurde krank und alterte schnell. Das Personal war versprengt. Fünf Opern teilten mit dem »Jungbrunnen« das Schicksal, von der Neuigkeitenliste gestrichen zu werden. Lert ging als Intendant nach Basel und nahm meine Oper mit. Man studierte sie bereits, als ihm Frankfurt am Main den Intendantenposten anbot, worauf Lert plötzlich Basel verließ. Aus war's. Jetzt Frankfurt! Der Aufführungstermin ward festgesetzt. Wundervoll. Die Kapellmeister des Hauses jedoch behaupteten, das Publikum sei derart »verdebussyt«, daß eine starke deutsche Note unverstanden bleiben müsse. Und das im zweiten Kriegsjahr! Erledigt. Mein Verleger wurde später die »Universal Edition« in Wien. Sie warb. Ich wartete. Bis das Badische Landestheater zu Karlsruhe den »Jungbrunnen« zur Uraufführung erwarb und aufführte.
Der Krieg fraß Menschen. Auch mein Redaktionsstab mußte ins Feld. Patriotisch wie ich war, stellte ich mich freiwillig und fand beim Pionierbataillon Nr. 3 in Spandau ermunternde Aufnahme. Die Kapelle dieser ruhmvollen Truppe suchte seit langem vergeblich einen virtuosen Schlagzeuger. Ich war der Gesuchte und schlug Becken und Triangel. Kamerad Kurt Schubert blies die Klarinette. Auch die Nächte im Offizierskasino half ich musikalisch verschönern. Obermusikmeister Knoch hatte ein Auge auf mich geworfen und bewies seine Freundlichkeit durch häufige Urlaubsbewilligungen. Der Obersten Heeresleitung waren meine militärischen Talente jedoch so wenig aufgefallen, daß sie mich Ende 1917 zur Disposition stellte.

*

Vorher, zu Ostern des gleichen Jahres, war ich durch ein Geschenk überrascht worden: ein Opernbuch war's, deutsch, gesund, sauber, märchenhaft, burlesk, lyrisch, in Vers und Reim fix und fertig, nur noch ohne Titel. Es ge-

fiel mir. Aber ich war durch den Militärdienst außer Stimmung und durch die anfangs schwer erlernbare Kunst zu hungern geschwächt. Zögernd griff ich zu dem Opernbuch. Denn es galt, einen eigenen Stil zu finden. Nicolai? Lortzing? Götz? Barbier von Bagdad? Falstaff? Nein! Als ich ihn gefunden zu haben glaubte, tat ich den ersten Spatenstich. Und dann ging's heidi. Die Komposition war in sieben Monaten beendet. Die Instrumentation fraß etwas mehr Zeit. »*Der Dieb des Glücks*« — so hieß nun die Sache, die der Intendant Carl Hagemann nach seinem Eindruck vom Text so warm begrüßt hatte, daß er für das Staatstheater in Wiesbaden sich die Uraufführung versprechen ließ. Ich spielte ihm die Musik vor, die Oper wurde erworben. Wir kämpften damals gegen den Vampir der Inflation und erlagen. Das Material aber mußte hergestellt werden. Ich opferte, da ich einen Verleger zu bemühen mich fürchtete, mein Vermögen. Im Dezember 1922 sollte die Premiere steigen. Der Sänger der tragenden Rolle wurde krank. Erst am 10. März 1923 lief der »Dieb« vom Stapel. Zu spät! Denn zwei Wochen vorher war der Bahnverkehr nach der Bäderstadt eingestellt worden. Man wurde in Kraftwagen von Frankfurt aus für 10 000 Mark pro Kopf verpackt und nach schändlichen Paß- und Gepäckschikanen über die »Grenze« spediert. So blieb's ein lokales Ereignis. In der Nacht vor der dritten Aufführung brannte das Wiesbadener Bühnenhaus ab. Gerettet aber war meine Partitur und die Orchesterstimmen. Ich gab mein Material anderen Bühnen: den Stadttheatern in Düsseldorf, Rostock, Dortmund, Erfurt, Koburg. *Erich Kleiber* nahm meine Oper im Januar d. J. an. Einige weitere Bühnen, so das Deutsche Landestheater in Prag und andere bereiten sie vor; sie werden der Berliner Erstaufführung folgen.

So. Und nun wollen wir weiter sehen . . .

Berlin, den 12. Juni 1926 BERNHARD SCHUSTER

BEARBEITUNGEN EIGENER WERKE SEITENS DER KOMPONISTEN

VON

WILHELM ALTMANN-BERLIN

Von jeher haben die Bearbeitungen in der musikalischen Literatur eine große Rolle gespielt; sie sind für manche Musikgattungen, z. B. die Oper, das Oratorium, die Sinfonie, unbedingt nötig, damit das Werk ins größere Publikum dringen kann. Gefordert aber muß werden, daß sie möglichst künstlerisch sind; dagegen ist namentlich in neuerer Zeit viel gesündigt worden. Am meisten Anspruch auf Beachtung verdienen in erster Linie die Bearbeitungen, die von den Komponisten selbst herrühren. Ohne irgendwie

Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, möchte ich hier einen Überblick über die Bearbeitungen geben, die bedeutende Tonsetzer von eigenen Werken geschaffen, und denen sie damit gewissermaßen originalen Wert verliehen haben.

Johann Sebastian Bach, der sich auch der Aufgabe unterzogen hat, Konzerte von Vivaldi, Marcello und anderen für Klavier zu übertragen, hat seine sämtlichen Violinkonzerte, auch zwei für zwei Violinen, für Klavier bearbeitet und sie dabei immer einen Ton tiefer transponiert. Mehrere dieser Violinkonzerte sind nur in dieser Klavierübertragung auf uns gekommen und mehrfach neuerdings wiederhergestellt und auch in dieser Form im Konzertsaale wieder vorgeführt worden. Bach hat auch seine Sonate für Violine allein in a-moll und den ersten Satz der Violinsolo-Sonate in C-dur für Klavier übertragen, und zwar in den Tonarten d-moll bzw. G-dur. Eine ganz eigenartige Verwandlung hat er der Sonate für zwei Flöten und Klavier in G-dur zuteil werden lassen, indem er sie für Gambe und Klavier (nur eine dieser Sonaten) bearbeitete. Teile seines ersten und dritten sogen. Brandenburgischen Konzerts, auch seine Klavierkonzerte hat er in Kantaten wieder verwendet, teilweise unter Veränderung der Instrumentation. Aus dem Präludium der Violinsolo-Sonate in E-dur hat er die Orchestereinleitung zu der Kantate Nr. 29 gemacht. Nicht gerade als Übertragung ist es anzusehen, daß er manche Stücke aus Kantaten später in andere Kantaten oder gar in die h-moll-Messe aufgenommen, es sei denn, daß er dabei wesentliche Veränderungen vorgenommen hat. Auch sein großer Zeitgenosse *Händel* pflegte Stücke aus seinen älteren Opern und Oratorien nicht selten in späteren wieder zu verwenden.

Joseph Haydn hat die 1785 für den Bischof von Cadix komponierten »Sieben Worte des Erlösers«, die von einem Priester psalmodisch vorzutragen waren und durch längere Orchestersätze ergänzt wurden, zunächst für Streichquartett, später zu einem Oratorium umgestaltet. Ob aber seine Sonaten für Klavier und Violine Nr. 7 und 8, die Übertragungen der beiden Streichquartette op. 77 Nr. 2 und 1 unter Weglassung der Menuette darstellen, in die neue Form von ihm selbst gebracht worden sind, ist mir sehr zweifelhaft. Wohl aber sind manche seiner kleinen Klavierstücke von ihm selbst nach Sätzen, namentlich langsamen, seiner Sinfonien bearbeitet worden.

W. A. Mozart hat das später von Beethoven und Rubinstein nachgemachte Kunststück fertig bekommen, aus einem Quintett für Klavier und vier Blasinstrumente ein Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell zu machen. Ein nicht geringeres Kunststück ist auch seine Umwandlung der Serenade für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner in c-moll in ein Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Daß er aber aus einem Streichquintett in B-dur die Serenade für 13 Bläser geschaffen hat, ist ein selbst noch von Köchel in seinem Mozart-Katalog nicht ausgemerzter Irrtum; jenes Quintett ist nach der Serenade bearbeitet worden, und zwar nicht

von Mozart, sondern von einem Stümper; es sollte längst aus den Ausgaben der Mozartschen Quintette entfernt sein. In einigen Editionen seiner Klavierquartette stehen auch solche in A und D, Übertragungen des Klarinettenquintetts und des Streichquintetts in D, die aber nicht von ihm selbst herrühren. Wohl aber hat er die c-moll-Streichquartettfuge für zwei Klaviere selbst bearbeitet. Zweifelhaft aber ist, ob er die Violinstimme zu der Klaviersonate in B-dur (Köchel Nr. 570) selbst später hinzugesetzt hat; ich möchte es annehmen.

Beethoven hat mehrfach Werke in andere Form umgegossen. Zunächst sein aus der Bonner Zeit stammendes Bläseroktett, das erst 1834 aus seinem Nachlaß mit der Opuszahl 103 veröffentlicht worden ist, im Jahre 1797 in das Streichquintett op. 4, das aber keineswegs nur eine notengetreue Übertragung ist, vielmehr eine thematische Ergänzung und eine Erweiterung erfahren hat, so daß es als ein durchaus selbständiges Werk zu gelten hat. Daß er sein Quintett für Klavier und Blasinstrumente op. 16 in ein Klavierquartett mit Streichern verwandelt hat, ist schon unter Mozart oben gesagt. Verwahrung hat er im Jahre 1802 dagegen eingelegt, daß die unter seinem Namen erschienenen Streichquintette op. 20 und 21 von ihm herrühren; es sind dies Bearbeitungen seines Septetts und seiner ersten Sinfonie seitens eines Unbekannten; die des Septetts ist übrigens m. E. sehr gelungen. Die Umwandlung der Streichtrio-Serenade op. 8 in das Notturno für Klavier und Bratsche op. 42 rührt wahrscheinlich von Beethoven her; keinesfalls aber die Verwandlung der Trioserenade op. 25 in die Duoserenade für Flöte und Klavier op. 41, ebenso die Übertragung des Streichtrios op. 3 in die Sonate für Klavier und Violoncell op. 63. Zum mindesten unter Beethovens Aufsicht erfolgt ist die Umwandlung seiner zweiten Sinfonie op. 36 in ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell. Bestimmt aber hat er für seinen Arzt Dr. Schmidt sein Septett op. 20 zu dem Trio op. 38 für Klavier, Klarinette oder Violine und Violoncell umgearbeitet.

Recht stolz war er auf die Umwandlung seiner E-dur-Klaviersonate op. 14 Nr. 1 in ein Streichquartett, dessen Tonart er einen halben Ton höher (also F-dur) gelegt hatte. Er schrieb darüber (am 13. Juli 1802 an das Verlagshaus Breitkopf & Härtel): »Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach.« In demselben Briefe findet sich die sehr bemerkenswerte, auch für die Gegenwart noch zutreffende Äußerung: »Die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fast, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch; — und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten

auch. Da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man — noch hinzutun, und hier steckt der mißliche Stein des Anstoßes, den nur zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß.«
Als Beethoven eine Übertragung seines Klaviertrios op. 1 Nr. 3 in c-moll für Streichquintett im Jahre 1817 vorgelegt wurde, war er davon so wenig befriedigt, daß er sich selbst an eine solche Umarbeitung machte, die er 1819 als op. 104 veröffentlichen ließ. Auf das Titelblatt einer von ihm durchgesehenen, von einem Kopisten verfertigten Abschrift hat er eigenhändig folgende scherzhafte Bemerkung geschrieben: »Bearbeitetes Terzett zu einem dreistimmigen Quintett von Herrn Gutwillen und aus dem Schein von fünf Stimmen zu wirklichen fünf Stimmen ans Tageslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu eingem Ansehen erhoben von Herrn Wohlwollen 1817 am 14. August. NB. Die ursprüngliche dreistimmige Quintettpartitur ist den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden.«
Endlich hat Beethoven die ursprünglich den Schluß zu op. 130 bildende Quartettfuge in B-dur op. 133 selbst für Klavier zu vier Händen bearbeitet und als op. 134 im Jahre 1827 veröffentlicht.
Cherubini hat seine aus dem Jahre 1815 stammende Sinfonie in C-dur vierzehn Jahre später zu einem Streichquartett umgestaltet, es einen Ton höher gelegt und ihm einen ganz neuen langsamen Satz gegeben.
Franz Schubert hat möglicherweise aus seiner 1825 in Gmunden und Gastein komponierten, leider verlorengegangenen Sinfonie in C-dur sein herrliches Streichquintett op. 163 geschaffen. Damit hat es folgende Bewandtnis: Im Jahre 1896 hat der Koblenzer (längst nicht mehr lebende) Amtsgerichtsrat Mohr eine Handschrift aufgefunden, die eine Orchesterfassung dieses Quintetts enthielt, wahrscheinlich von Schubert selbst geschrieben war, jedoch von anderer, und zwar pietät- und kenntnisloser Hand hinzugefügte Zusätze in der Instrumentation enthielt. Der Koblenzer Musikdirektor Konrad Heubner und der bekannte Mozart- und Beethoven-Forscher Dr. Hermann Deiters waren von der Echtheit dieser Sinfonie überzeugt und sandten eine Abschrift jener Partitur an Brahms zur Begutachtung; leider waren in dieser Abschrift jene Zusätze mitenthalten. Infolgedessen schrieb Brahms am 5. Januar 1897 (erstmalig mitgeteilt in der 2. Auflage des 3. Bandes des Brahmsschen Briefwechsels und bisher kaum beachtet): »Sage kurz heraus, daß nach meiner festen Überzeugung nicht eine Seite, nicht ein Takt der Partitur von Schubert sein kann. Keine Ahnung von der Poesie des Werks ist in dem Arrangement geblieben, alles verroht und mißverstanden; auch kein Musiker letzter Sorte (aus jener Zeit) konnte solche Partitur schreiben.« Er würde wohl anders geurteilt haben, wenn die Partitur ohne jene Zusätze ihm vorgelegen hätte. Leider ist die von Mohr aufgefundene Handschrift seit Jahren verschwunden, sind Nachforschungen nach ihrem Verbleib bisher

ergebnislos gewesen. Vielleicht taucht sie doch noch einmal auf. Sonst ist die Frage nicht zu beantworten, ob wir in der Gasteiner Sinfonie die Urfassung des Streichquintetts zu sehen haben. Vor kurzem hat übrigens der japanische Dirigent Marquis Hidemaro *Konoye* dieses Quintett in seiner keineswegs glücklichen Orchesterbearbeitung in Berlin vorgeführt.

Felix Mendelssohn-Bartholdy hat sein Streichoktett und seine ersten Konzertouvertüren selbst für Klavier zu vier Händen übertragen. Das Scherzo aus dem ersteren Werk hat er sehr geschickt für Orchester bearbeitet und wünschte, daß es in seine erste Sinfonie in c-moll eingelegt würde.

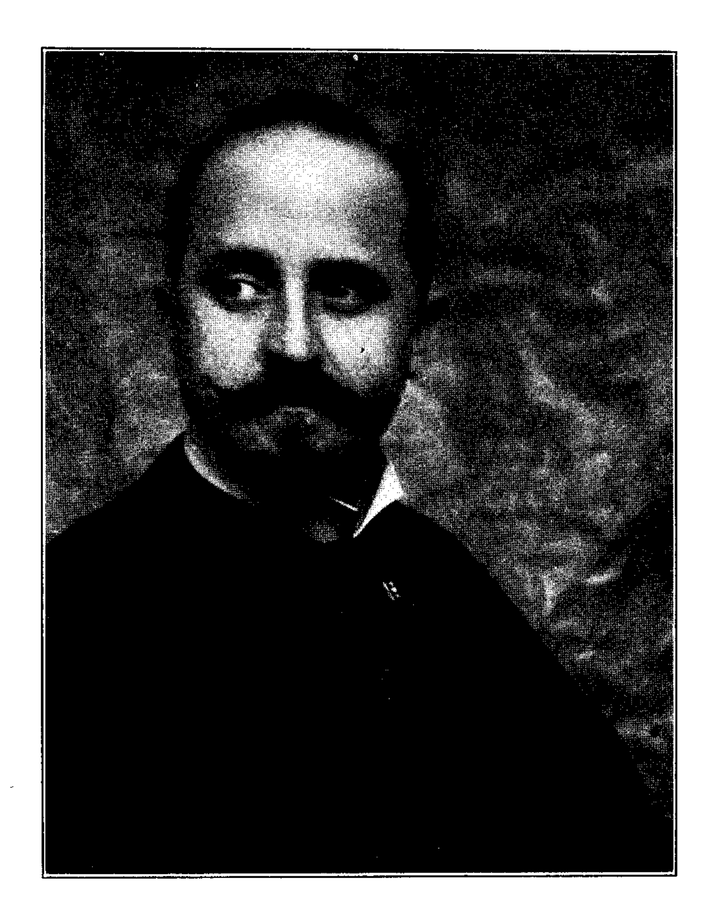
Robert Schumann hat seine d-moll-Sinfonie op. 120 für Klavier zu vier Händen bearbeitet und den für zwei Klaviere, Horn und zwei Violoncelle komponierten Variationen über ein eigenes Thema ihre endgültige Gestalt nur für zwei Klaviere zu vier Händen (op. 46) gegeben.

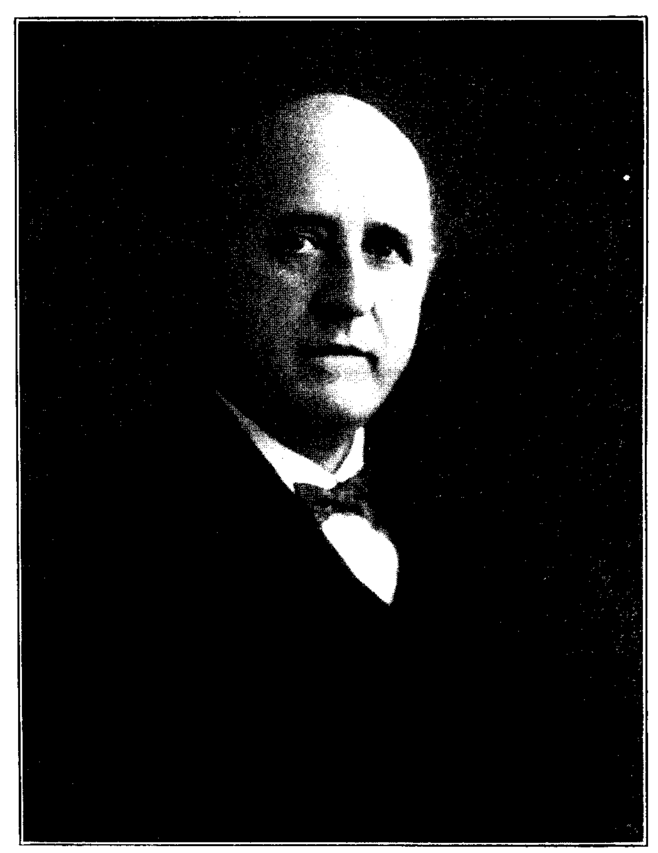
Richard Wagner, der in seiner ersten Pariser Zeit seinen Lebensunterhalt durch allerlei Bearbeitungen von Opern Donizettis und Halévys mühselig erwerben mußte, hat von seinen eigenen Werken nur sehr wenig übertragen, nämlich nur die neun lyrischen Stücke aus »Lohengrin« für eine Singstimme und Klavier eingerichtet. Er hat aber wiederholt bestimmte Regeln für die Anfertigung von auszugsweisen Klavierübertragungen seiner Opern angegeben; so sollte z. B. jede solcher Übertragungen aus sich angehörigen, rein melodischen Komplexen zusammengesetzt sein und wie in freier Nachdichtung ein charakteristisches Hauptmotiv des Ganzen, vollkommen klaviermäßig und durchaus nicht schwer ausführbar, darstellen. (Brief an Breitkopf & Härtel vom 9. Januar 1854.)

Daß *Anton Rubinstein* sein Quintett op. 55 für Klavier und vier Blasinstrumente auch in ein Quartett für Klavier und drei Streichinstrumente verwandelt hat, ist schon oben bei Mozart erwähnt worden.

Joachim Raff hat seine Fantasie op. 207 für zwei Klaviere zu vier Händen gleichzeitig auch in der Gestalt eines Quintetts für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell zugänglich gemacht.

Brahms hat viele seiner Orchester- und Kammermusikwerke selbst vierhändig für Klavier gesetzt, und zwar in seiner Jugendzeit, um sich den Verdienst nicht entgehen zu lassen, später, weil die Bearbeitungen eines anderen, die er bei der Korrektur durchzusehen pflegte, ihm mehr Mühe und auch Ärger verschafften. Er sah es aber nicht gern, daß sein Name als der des »Arrangeurs« auf dem Titelblatt aufgeführt wurde. Er war übrigens recht stolz auf seine Arrangierkunst (Brief an Simrock vom April 1870). Er hat auch seine für Klavier zu vier Händen komponierten Walzer op. 39 sämtlich und seine ebenso gesetzten Ungarischen Tänze wenigstens teilweise für Klavier zu zwei Händen übertragen. Ein weitverbreiteter Irrtum ist es, daß seine Sonate für zwei Klaviere op. 34 eine Bearbeitung des Klavierquintetts ist; sie ist vorher entstanden, aber erst nach der Klavierquintett-Umarbeitung





Transozean, Berlin

BERNHARD SCHUSTER †

zur Zeit der Gründung der »Musik« — 60 jährig, am 26. März 1930



Emil Nikolaus von Reznicek



»Donna Diana« 4. Bild
Aufnahme von der Aufführung der Kgl. Oper 1908
(Rothauser Hoffmann, Dietrich, Philipp, Kirchhoff)

»Donna Diana« 1. Bild (1933)
Entwurf von Benno von Arent

veröffentlicht worden. Sie ist hervorgegangen aus einem Quintett für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncellen, das Brahms klanglich nicht recht befriedigt hat und darum von ihm vernichtet worden ist. Nicht ganz sicher ist, welche Fassung des Variationenwerks op. 56, die für Orchester oder die für zwei Klaviere zu vier Händen, die ursprüngliche ist; seinem Verleger hat Brahms jedenfalls geschrieben: »Nun möchte ich aber nicht gern die Lesart für zwei Klaviere als ein Arrangement angesehen wissen.« Er spielte übrigens gern in Konzerten eine zweihändige Klavierbegleitung der Variationen aus dem Sextett op. 18, die erst kürzlich veröffentlicht worden ist. Daß er manches Stück aus sonst vernichteten Werken, und zwar meist in Übertragungen, später doch noch benutzt hat, daran sei hier auch erinnert.

Von *Max Regers* Bearbeitungen eigener Werke sind die wichtigsten die kurz vor seinem Tode veröffentlichten Orchesterübertragungen der 1904 herausgekommenen Variationen nebst Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere zu vier Händen op. 86 und der Suite im alten Stil für Violine und Klavier op. 93 aus dem Jahre 1906. Für Klavier zu vier Händen hat er seine Orchesterserenade op. 95, seinen sinfonischen Prolog op. 108, seine Ballett-Suite op. 130, seine Vaterländische Ouvertüre op. 140, endlich seine gleichfalls für Orchester geschriebenen Variationen nebst Fuge über ein Thema von Mozart op. 132 bearbeitet. Die Übertragung des letzteren Werkes für zwei Klaviere zu vier Händen wollte er gewissermaßen als selbständiges Werk (ebenso wie Brahms sein Opus 56) angesehen wissen und hat sie deshalb als op. 132A veröffentlicht. Die Arie aus der Suite für Violine und Klavier op. 103A hat er auch für Violine und Orchester gesetzt, die Burleske, das Menuett und die Gigue dieser Suite auch für Flöte und Klavier erscheinen lassen. Der Übertragung der Klarinettenstimme der Sonate op. 106 für Bratsche wurde von ihm originaler Wert beigelegt, ebenso wie es Brahms mit seinen beiden Klarinettensonaten op. 120 gehalten hatte. Reger hat übrigens sein ganzes Leben lang, also auch noch als er schon berühmt war, Bearbeibeitungen von Werken anderer Tonsetzer gefertigt; besondere Beachtung ist z. B. seinen Übertragungen für Klavier zu vier Händen von Bachs Orchestersuiten und sogen. Brandenburgischen Konzerten beizumessen.

Vergessen dürfen wir auch nicht, daß *Richard Strauß* die ursprüngliche Klavierbegleitung mancher seiner herrlichen Lieder für Orchester aufs klangvollste übertragen hat. Bearbeitungen sind in gewissem Sinne auch die sehr wirkungsvollen Orchestersuiten, die er aus seiner Musik zu dem Molière-Hofmannsthalschen Schauspiel »Der Bürger als Edelmann« und aus seinem Ballett »Schlagobers« zusammengestellt hat.

Im Vorjahre hat *Hans Pfitzner* mit einer sehr gelungenen Umarbeitung seines zweiten Streichquartetts zu einer Sinfonie für großes Orchester überrascht. Häufiger sind Werke, die nur für einfach besetzte Streichinstrumente ursprünglich komponiert waren, von ihrem Schöpfer in solche für Streich-

orchester umgewandelt worden. Dies ist von *Arnold Schönberg* mit seinem Sextett »Verklärte Nacht« op. 4, von *Heinrich Kaminski* mit seinem Quintett in fis-moll, von *Paul Graener* mit seinem Quartett über das schwedische Volkslied »Spinn, spinn« op. 33 geschehen.

BEETHOVEN, DER REVOLUTIONAR

Der Rundfunk hatte sich, wie unsere Leser zweifellos wissen, die Aufgabe gestellt, die sämtlichen Werke Beethovens seinen Hörern vorzuführen. In wie hohem Maße ein solches Unternehmen heutigen Stimmungen, Hoffnungen und Zielsetzungen entsprach, sollen die folgenden Auslassungen beleuchten.

Die Musikgeschichte weiß von keinem Meister zu melden, der mit seinen Werken so gewaltig ans Herz der Massen gegriffen hat, und vor dem zugleich die Besten seiner und aller künftigen Zeit sich so demütig beugten wie vor Beethoven. Noch heute besitzt die gesamte Literatur nichts, was an Zugkraft seinen Werken gleich käme und zugleich nichts, was uns zu so mächtigen Höhen geistiger und seelischer Welterfassung emporhöbe. Es hat lange gewährt, ehe es gelang, das Geheimnis der Persönlichkeit Beethovens zu lösen: er, der durch und durch Republikaner und dabei der Mittelpunkt eines Kreises war, dem anzugehören die Höchsten des Landes, bis zum Sohn des Kaisers hinauf, sich zur Ehre anrechneten; er, der sich stets zur Demokratie bekannte, der tief mit dem Los der großen Masse fühlte, dem es als höchstes Lebensziel vorschwebte, seine Kunst ganz in den Dienst der Armut zu stellen, und der doch als man ihn zwang, seinen Prozeß wegen des Neffen statt vor dem Adelsgerichtshof, wie er es verlangte, vor dem bürgerlichen auszufechten, ausrief: »Abgeschlossen soll der Bürger vom höheren Menschen sein und ich bin unter sie geraten«; der der größte und vor allem am längsten wirksame Revolutionär der Musikgeschichte war und dabei die Musik mit so kraftvoll ordnender Hand in neue Bahnen leitete, daß, besonders auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, sie nun erst zu höchsten Zielen und Leistungen sich entwickeln konnte. Wir werden dem Geheimnis der Wirkung Beethovens am ehesten näherkommen, wenn wir daran denken, daß die Masse immer am willigsten sich vor dem beugt, der aus ihr hervorgegangen, sich durch eigene Kraft hoch über sie emporgeschwungen hat. Es ist als glaube sie an ihn um so williger, weil sie in seinen Worten und Taten ihr eigenes Herz schlagen hört. Das aber war bei Beethoven, dem Sohn eines verkommenen Musikanten und der Tochter eines Kochs, der Fall. Das war es auch, was Beethoven mit solcher Begeisterung den Taten des jungen Napoleon folgen, was ihn »auf ihn« eines seiner grandiosesten Werke, die Dritte Sinfonie, schreiben ließ. Er begrüßte in ihm den, der mit mächtiger Hand die Zügel an sich gerissen, um Ordnung in das Chaos der Revolution zu bringen, der von dem Wunsch erfüllt, die Welt einem kraftvoll gesicherten, glücklichen, gotterfüllten Dasein zuzuführen, vor keinem Kampf und keinem Opfer zurückschreckte. So entstand die Dritte Sinfonie, eine Heldenapotheose ohne gleichen im ersten, eine wahrhaft erschütternde Heldenklage im zweiten, ein idyllisches Zukunftsbild im letzten Satz. Und dann, eben sollte das Werk an den großen Korsen abgesandt werden, erreichte ihn die Kunde, daß Napoleon sich die Kaiserkrone aufs Haupt gesetzt. Er konnte es zuerst nicht fassen: also auch hier das Endziel Eigennutz, nicht Gemeinnutz, wie er es erhofft. Da zerriß er das Titelblatt, da zerstampfte er das Manuskript, das in seinen Augen jetzt allen Sinn verloren — der Führer eines in neuer

Freiheit aufblühenden Volkes war für ihn zum Beherrscher eines neu geknechteten geworden.

Und nun das vielleicht populärste aller seiner Werke, die Fünfte, die Schicksalssinfonie, wie der Volksmund sie nennt. Was gibt ihr die ungeheure Gewalt über die Herzen, daß auch der einfachste Hörer von diesen Tönen widerstandslos mit- und zu Höhen der Begeisterung emporgerissen wird, wie durch nichts anderes sonst? Es ist das Gefühl, daß die Botschaft, die von ihr ausgeht, sich an jeden einzelnen und auch an ihn wendet, die Botschaft, die in den siegbeschwingten Rhythmen des letzten Satzes ihm die Gewißheit bringt, daß, wie das Schicksal ihm auch mitspiele, es eine Macht gibt, die seine schlimmsten Schläge nicht zu brechen vermögen, das ist die Macht des Glaubens an sich und das Festhalten an einem auf höchste Ziele gerichteten Ideal. Es ist oft behauptet worden, dieser Satz sei ursprünglich zum Finale der Napoleon-Sinfonie bestimmt gewesen, — nicht mit der Schilderung des glückerfüllten Zieles wäre das Werk dann ausgeklungen, sondern mit dem Jubel über seine Erreichung. Daß dieser Traum so schmählich zuschanden geworden, gehörte mit zu den schwersten Enttäuschungen in Beethovens Leben, aber seinen Glauben an die dem Menschen innewohnende Macht, sein Schicksal zu meistern, konnte es doch nicht zerstören, aus den Siegesfanfaren jenes Finales klingt uns die Gewißheit entgegen, daß das Ziel allen Daseins das Glück, das Glück der Gesamtheit sei und einmal doch erreicht werden müsse.

Und als dann sein Leben in seine letzte Epoche trat und dabei nach außen hin sich tragischer und tragischer gestaltete, als das Schicksal ihm immer herbere Prüfungen auferlegte, auch da wankte sein Glauben nicht. Wohl zittert in den ersten Sätzen seiner Neunten Sinfonie der Schmerz über alles das, was das Leben ihm versagt, nach. Als er dann aber an den letzten ging, da war es, als raffte er noch einmal alle seine Kräfte zusammen, als gelte es noch einmal, den alten Kampf auszukämpfen, noch einmal die ewige Frage nach Zweck und Ziel des Daseins zu beantworten. Und mit neuer Kraft regt sich die alte Überzeugung in ihm: die Macht, die über uns waltet, kann den Menschen nicht zum Leid geschaffen haben, der letzte Sinn des Daseins muß — die Freude sein. Und die menschliche Stimme soll diesmal mit den Worten des Dichters die frohe Botschaft verkünden. Große Zwecke verlangen große Mittel. Der alte Revolutionär in ihm erwacht: was liegt ihm an Formen und Formeln? Neue Wege heißt es gehen, wenn ein Neues geschaffen werden soll. Und so bricht er mit der Tradition, und es entsteht die großartige Chorhymne »An die Freude« als Abschluß des Werkes.

So hat Beethoven revolutionierend gerade mit diesen drei Werken gewirkt, die zugleich der ewigen Sehnsucht der ganzen Menschheit Ausdruck geben und es in Formen tun, die durch des Meisters natürliches Schönheitsgefühl den Stempel der Ewigkeitsgültigkeit erhielten.

Umstürzler und Aufbauer zugleich wurde er von seiner eigenen Zeit bewundert als der große Klassiker, der die Tore der Romantik erschlossen, von der nächsten als der große Romantiker, dem es gelungen, Romantizismus und Klassizismus zu schönster Einheit zu verschmelzen. Unserer eigenen Zeit aber erscheint er wie ein Leuchtturm, der dem von wirren Stürmen umhergeschleuderten Schifflein der Musik immer wieder den Weg zum sicheren Hafen einer nicht der Zeit und der Mode unterworfenen Kunst weist. Uns aber mehr als allen Früheren war es beschieden, den Menschen Beethoven in seiner ganzen geistigen und seelischen Größe zu erfassen. So klammerten wir uns in den Jahren schwerster nationaler Bedrängnis an ihn, der in höchsten Nöten doch seinen Glauben an die Menschheit und ihre Bestimmung nicht verlor, und so schöpfen wir aus ihm die Gewißheit, daß auch uns ein neuer Frühling beschieden ist. *Gustav Ernest*

* * *

ZWEITE INTERNATIONALE TAGUNG FÜR NEUE KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK IN AACHEN

(5.—8. Januar 1934)

Wie die erste internationale Zusammenkunft katholischer Kirchenmusiker in Frankfurt 1930, so sollte auch diese Aachener Tagung, zu deren Durchführung die lange zögernden Leiter zugestandenermaßen erst nach dem geistigen Umschwung in Deutschland wieder das rechte Zutrauen fanden, dazu bestimmt sein, zu zeigen, was auf dem Gebiete der kirchlichen Gebrauchsmusik und überhaupt in der aus katholischem Fühlen heraus geborenen geistlichen Musik in den Kulturländern Europas geschaffen wurde. Es ist bezeichnend, daß kein außerdeutsches Land — und das Ausland wäre nach Frankfurt wohl an der Reihe gewesen — sich zur Durchführung der zweiten Tagung bewegen ließ. Für das nächste Jahr kommt Rom ernsthaft in Betracht, aber auch diesmal konnte Italiens Vertreter in der Generalversammlung noch keine bindende Zusage geben.

Die wirtschaftliche Bedrängnis der Zeit erlaubte es nicht, wie beim ersten Kongreß die auswärtigen Domchöre aufmarschieren zu lassen; und so mußte denn die alte Sangesstadt Aachen allein die Vorbereitungsarbeit und die künstlerische Durchführung des Festes in die Hand nehmen. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß die Aachener Vereinigungen eine gewaltige Kraftprobe in Ehren bestanden haben, selbst wenn einigen wenigen Aufführungen vielleicht anzumerken war, daß die Vorbereitungszeit nicht ganz ausgereicht hatte, um die letzte hierorts mögliche Aufführungshöhe zu erreichen. Unter den zahlreichen Chören, die in Kirchen- und Konzertaufführungen hervortraten, stehen an der Spitze neben dem vorzüglichen, in jeder Situation schlagfertigen *Aachener Domchor*, den *Th. B. Rehmann* zu einer der besten Vereinigungen des europäischen Westens erzogen hat, noch der *städtische Gesangverein* und der von *W. Weinberg* vorzüglich geleitete *Aachener Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein.*

Wie in Frankfurt, so spielte auch auf der Aachener Tagung das Generationenproblem seine Rolle. Wenn auch gewisse Anpassungserscheinungen zu beobachten sind — man sprach sogar von einer Überschneidung der Generationen —, so treten noch immer deutlich drei Gruppen hervor: Da sind die Alten, die noch in der Vorkriegszeit ihre entscheidenden Eindrücke und ihre künstlerische Formung erlebten, etwa der Wiener von Woeß, der Schlesier Carl Thiel, der Kölner v. Othegraven. Dann eine zweite Gruppe, hier vertreten durch den Alemannen Franz Philipp, den Bayern O. Jochum, den Tiroler Josef Lechthaler, den Rheinländer Heinrich Lemacher. Meist Schüler jener Meister, wollen sie dennoch unter dem Druck entscheidender Erlebnisse, die in ihre Entwicklungszeit fallen, aus der Vorkriegsüberlieferung heraus, ohne gewisse Bindungen an das Herkömmliche ablegen zu können oder zu wollen. Von ihnen entscheidend getrennt sind die Jungen, die, unbelastet von den Ängstlichkeiten der Väter, zu neuen Stil- und Auffassungsproblemen voranschreiten, wie etwa der Moselländer H. Schroeder, der Tiroler Emil Berlanda, der Niederländer Jaap Vranken, der Isländer Jon Leifs, der Italiener Gedhini.

Die Moderne, von der hier gesprochen wird, ist natürlich nicht von jener Art, wie sie in der jüngst vergangenen Zeit in der Profanmusik entfesselt wurde. Der sichere weltanschauliche Untergrund, die enge Bindung an die Aufführungspraxis, die Verpflichtung zur Gebrauchsmusik im besten Sinne bewahren den Kirchenmusiker vor allzu problematischen und gefährlichen Grenzüberschreitungen. Und so finden wir durchweg eine wohltuende Sicherheit gegenüber den großen, stoffbedingten Urgesetzen der musikalischen Architektonik.

Die echte Internationalität der Tagung zeigte besonders bei dem Begrüßungsakt, zu dem namhafte Vertreter der weltlichen und geistlichen Behörden erschienen waren, so der

Oberpräsident der Rheinprovinz, Freiherr v. Lüninck, der auch die Grüße des Ministers Dr. Rust überbrachte. Elf europäische Kulturländer waren durch namhafte Persönlichkeiten vertreten, unter ihnen befand sich der berühmte italienische Gelehrte F. Torrefranca als Vertreter der italienischen Regierung. Alle Abgesandten redeten zunächst in der Sprache ihres Landes, um dann zum Deutschen überzugehen, das sie durchweg beherrschten. Der Vorsitzende, Pfarrer *Dauffenbach*, brachte in seiner Rede zum Ausdruck, es müsse dem modernen Kirchenmusiker gestattet sein, in der Sprache von heute sich auszudrücken, nicht in den Ausdrucksformen längst vergangener Zeiten, mögen diese Zeiten noch so große Meister hervorgebracht haben, mit denen sich die heute Schaffenden nicht messen können.

Es ist selbstverständlich unmöglich, bei der Anführung der hier dargebotenen Werke auch nur den Schein der Vollständigkeit anzustreben. Nur über die markanten Erscheinungen des Festes kann ein kurzer Überblick gegeben werden, wozu dann noch gleich zu Anfang gesagt sein soll, daß die Tagung kein großes, überragendes, in irgendeinem Sinne stilbildendes Werk ans Licht gefördert hat. Aber das eine muß betont werden: das geistige Niveau des Kirchenmusikers ist in allen Ländern Europas sichtlich im Wachsen begriffen. Dilettantismen und auch Halbdilettantismen sind nicht mehr möglich. Die Stellung, die sich die neuen musikalischen Ausdrucksformen in der katholischen Kirche erobert haben, ist so, daß auch der Musiker von hoher Geisteskultur sich wieder angezogen fühlt, für die Kirche zu schaffen.

Da ist z. B. ein Kyrie des Isländers *Jon Leifs;* aus altisländischen Motiven baut er eine strenge und harte Kontrapunktik großen Stils vor uns auf. Die starke Ausdruckskraft des großzügig und folgerichtig dastehenden Werkes, vor dem der unbefangene Zuhörer ratlos bleibt, sollte von dem sachverständigen Beurteiler trotz der harten, erbarmungslosen Harmoniebegegnungen, zu denen die strenge Linearität der Stimmen manchmal führt, nicht verkannt werden. Ein Treffer ist die »himmlische Prozession« des Antwerpener Domkapellmeisters *de Vocht*, ein echt flämisches Prunkstück an harmonischer Schönheit und klanglicher Lebenskraft, dabei fromm und gemütvoll, voll kindhafter Gläubigkeit. Der Domchor sang dabei flämisch, mit Recht, denn das Stück ist auf die Lokalfarben der Sprache und auf den orchestralen Klang der Vokale angewiesen. Ein Chor »Maria« des Schweizers *J. B. Hilber* fällt auf durch die einfache, lichte und volkstümliche Klarheit der Linienführung und durch den weiten Stimmungsumfang der von zartester Feinheit bis zu schönster Klangpracht führt, dann aber auch durch die gekonnte Art, in der hier zwanglos gegensätzliche Stilelemente zum Ganzen geformt sind. — Aus einer Fülle von Männerchorwerken möchte ich neben dem Antiphon über den Tod von *H. Pfeiffer* noch eine Motette nach Worten des Angelus Silesius von *Hans Lang*, dem jüngeren Landsmann Max Regers (Weiden/Obpf.), hervorheben. — Großes Aufsehen machte die Uraufführung des Oratoriums la Samaritana des italienischen Priesters *L. Refice*. Zu dem Zwiegespräch zwischen Jesus und der Samariterin am Brunnen blüht das Orchester in hemmungslos glühenden Farben auf, die Künste der musikalischen Landschaftsmalerei werden virtuos gehandhabt: Wolken leuchten, Blumen blühen und, wenn die Samariterin erscheint, klirrt das Geschmeide ihrer Armbänder. Glutvoll durchzittert das Orchester noch die würdevoll-hymnische Unterhaltung der Personen. Ungeheuer dramatisch wird am Schluß die Volksmenge eingeführt. Refice läßt keine Möglichkeit ungenutzt, seiner Musik eine volkstümliche Wirkung zu verschaffen, aber er tut es mit leichter Hand und auf eine Art, die niemals das Ohr beleidigt, es sei denn, er tue des Guten etwas zu viel. Die Wirkung war ungeheuer. Refice wurde mit Beifall überschüttet, neben ihm aber auch der vortreffliche, bei dieser Gelegenheit neuentdeckte Dirigent *H. Schroeder*, der für den erkrankten Peter Raabe eingetreten war. Eine Vertonung des 150. Psalms von *J. Eidens* steht in starker Abhängigkeit von Strawinskys Psalmensinfonie. Hohen Flug

nimmt der Niederländer *Jaap Vranken* in seinen Cantica eucharistica. Daneben nennen wir noch *H. Schroeders* Tedeum als das Werk der vielleicht charakteristischsten Erscheinung unter den deutschen Komponisten der Tagung. Mit Recht war auch noch einmal der Psalm in convertendo des Flamen *van Nuffel* herangezogen.
An Orchesterwerken hörte man neben Respighis gregorianischem Violinenkonzert *(Isabella Schmitz!)* drei kurze Stücke von Malipiero, die, besonders da sie neben dem Werke von Refice standen, einen beinahe formelhaften Beleg für das *neue* italienische Melodie- und Klangideal brachten. Stärker seelisch belastet erscheinen die stimmungsvollen und eigenartigen »Hymnen« von *K. Höller* (München).
Mit Orgelwerken waren u. a. vertreten *H. Weber* (Aachen), der Belgier *Flor Peeters* und noch die Deutschen *Kirchhelle* und *Jenny*.
Von den in den Kirchen aufgeführten Messen nennen wir die von *Lechthaler* die *W. Weinberg* herausbrachte, ein Werk von höchstem Ernst der Gesinnung und bewußter Selbständigkeit und Eigenwilligkeit der Gestaltung, dabei schwer im Stil; aber die Schwierigkeit ist organisch gewachsen und mit der Höhenlage des Inhalts konform. Dann die Missa »*Da pacem*« des Turiner Meisters *Ettore Desderi*, die auffällt durch straffe Zusammenziehung und durch ihre einfache schmucklose und gerade Art. Aber es ist eine Einfachheit der Anlage, die sich dem sachkundigen Hörer als Ergebnis einer letzten und höchsten künstlerischen Zucht offenbart. Dabei ist der Klang oft überirdisch schön und er bleibt es erfreulicherweise auch bei schwierigeren Verwicklungen. An diesem Punkte können die jungen Deutschen von dem italienischen Meister lernen: Ökonomie und Wohlklang!
Nicht vergessen sei die Aufführung des *Kreisspiels* von *K. Roeseling*, eine Gemeinschaftsmusik zu einem Weihnachtsspiel, das die Handlung aus echt kindlichen Spielformen herauswachsen läßt; die einzelnen Szenen, die durch ein immer wiederholtes »Kreisspiel« von einander getrennt sind, gruppieren sich musikalisch zwanglos zu einer Art Rondoform. Roeseling, der ein gut zusammengestelltes Orchester von Jugendlichen persönlich leitete, trug einen schönen Erfolg davon. In der Tat ist das Werkchen geeignet, manches unkindliche Weihnachtsstück zu ersetzen. *Dr. W. Kemp*

ES WIRKEN MIT ZUM BESTEN ...

VON

ALF NESTMANN-LEIPZIG

Bei beinahe allen Veranstaltungen, die zum Besten irgendeiner Einrichtung, einer Idee, einer Personen- oder Sachgruppe aufgezogen werden, ist der Künstler der Töne tätig. Die Grundlage aller dieser Veranstaltungen ist der Opfersinn aller Beteiligten. Es opfern die Veranstalter, die Darbietenden und die Besucher der Darbietung. Grundsatz des neuen Reiches ist es, daß jeder nach seinen Kräften opfere. In der Geschichte dieser Veranstaltungen »zum Besten ...« ist dieser Grundsatz bisher einseitig durchgeführt, lückenhaft oder verschieden stark zur Tat geworden. Auf der einen Seite finden wir ein restloses Sicheinsetzen, ein erschöpfendes Opfer, auf der anderen Seite werden gewisse mitwirkende Kräfte nur sehr gering oder gar nicht herangezogen. Wieder andere Mitwirkende werden über ihre Kräfte hinaus angespannt. Wir wollen nun heute nur untersuchen, inwieweit der Tonkünstler geopfert hat, opfert und inwieweit er nach den Grundsätzen des neuen Reiches opfern soll.
Was opfert der Tonkünstler? Seit langer Zeit schon ist »man« gewöhnt, daß der Tonkünstler völlig ohne Honorar mitarbeitet. Er spendet also zunächst das für seine Leistung eingesparte Honorar. In den meisten Fällen sind aber noch Proben notwendig, auch diese Zeit und Arbeit spendet der Musiker. In den normalen Zeiten mochte diese Regelung richtig sein, trotzdem schon damals beispielsweise ausstattende Mitarbeiter diese beim

Künstler fast restlos durchgeführte Regel nicht lückenlos gegen sich gelten ließen. Unter der Voraussetzung aber, daß alle Mitarbeiter einer Veranstaltung »zum Besten ...« völlig ohne Honorar und Rechnung und ohne Berechnung selbst des Gestehungspreises und der Unkosten und Spesen arbeiteten, mochte das damals richtig sein, zumal der Musikerstand damals durch seinen finanziellen guten Untergrund zu diesem restlosen Opfer in der Lage war. Heute hingegen ist der Stand der Tonkünstler fast ohne Ausnahme verarmt. Den Beweis dafür brauchen wir nicht anzutreten, denn diese Armut des Musikerstandes, des Musikers aller Gattungen — von einigen Wenigen abgesehen, denen es zu unserer Freude noch etwas gut geht — ist allerorts bekannt. Es sei also festgestellt, daß der Tonkünstler heute nicht mehr in der Lage ist, so zu opfern. Und trotzdem opfert er nach wie vor in derselben Weise. Diese Tatsache sei dem Tonkünstler als höchstes Lob zugerechnet.

Die neue Zeit verlangt aber von Jedem Opfer nach seinen Kräften. Damit ergibt sich der Grundsatz, daß alle Opfer den jeweiligen Kräften angeglichen werden müssen. Vergleichen wir nun beispielsweise das Opfer eines Besuchers einer solchen Darbietung »zum Besten...« mit dem Opfer des mitwirkenden Tonkünstlers, so entsteht — den Durchschnitt angesehen — eine Ungleichheit in der Stärke des Opfers. Wie soll nun der Tonkünstler gestellt werden? Wir möchten vorschlagen, daß ihm das volle Honorar bewilligt wird und daß er von diesem Honorar einen entsprechenden Teil dem Zwecke der Veranstaltung zufließen läßt. Die Unkosten und Spesen soll der Tonkünstler in demselben Maße ersetzt erhalten, in dem die anderen Mitarbeiter und Mitwirkenden sie ersetzt erhalten bekommen. Nun könnte man sagen, daß die großen, erwerblich sichergestellten Tonkünstler ja nach wie vor ruhig ganz auf ihr Honorar verzichten könnten! Wir möchten diesen Satz nicht in die Wirklichkeit umgesetzt sehen. Denn dann würden nur jene Wenigen zu den Darbietungen hinzugezogen werden. Gerade die Veranstaltungen »zum Besten ...« sind aber der Boden, von dem aus viele junge Künstler ihren Aufstieg vollziehen können und vollzogen haben; denn hier besteht kein Risiko in geldlicher Richtung, auch ist guter Besuch in fast allen Fällen von vornherein sichergestellt, wenn die Propagandaleitung einer solchen Veranstaltung richtig und gründlich arbeitet. Man kann also mit jedem solchen Opferfest eine zweite gute Absicht verbinden: dem jungen Künstler vorwärtszuhelfen. Meist ist ja zu jedem solchen Fest eine »Kanone« herangezogen, um guten Besuch zu sichern: damit ergibt sich der zweite Vorteil für den kommenden Künstler, sich an dem Großen zu messen, sich zu vergleichen, seine Leistung durch den Vergleich in ihren Stärken und Schwächen zu erkennen. Wieder wird jemand sagen, alle diese Vorteile erleichtern und berechtigen das Opfer völligen Umsonsteintretens des Tonkünstlers. Wir sind trotzdem anderer Meinung. Diese großen Veranstaltungen »zum Besten ...« sind fast die einzige Möglichkeit, einem großen, guten Hörerkreis zu Gehör zu kommen. Fast alle anderen Möglichkeiten sind dem verarmten Tonkünstler verschlossen. Die geldliche Grundlage ist aber für den Tonkünstler ebenso wie für jeden anderen Beruf *die* Stufe, die Leiter des Emporsteigens, ohne die er nicht auskommen kann. Nun sind, wie gesagt, nicht nur dem jungen, sondern auch dem reifen Tonkünstler alle Aufstiegsmöglichkeiten infolge seiner Armut verschlossen. Die Kunst aber ist das Herz des Volkes. Daß das Herz Nahrung erhalte, ist verbindliche Arbeit aller Organe jedes Körpers, jedes Volkes. Daher setzen wir den Grundsatz fest, daß jede Veranstaltung »zum Besten ...« die unausgesprochene Pflicht hat, die mitwirkenden Künstler zu honorieren in der Form, wie es oben angedeutet ist. Jeder soll im neuen Reiche opfern nach seinen Kräften, niemandem aber darf das Opfer eine Schädigung einbringen. Denn das Opfer, das die Deutschen des neuen Reiches bringen, soll nach jeder Richtung fruchtbringend wirken. Erst in letzter Not wird das restlose Opfer gefordert; dann aber wird es von jedem Volksgenossen gefordert und — willig gegeben.

DEUTSCHE MUSIK IM WERTURTEIL DES AUSLANDES

EINE BETRACHTUNG VON HERMANN BINK

»O Deutsche, eure Gräber sind so viele Siegesmale hünenhafter Helden. Seid stolzen Muts! Auf allen Feldern ward der Lorbeer euch. Und wie nur Griechenland Homer erzeugen konnte, so schenktest nur du der Welt Beethoven. Deutschland ist mächtig, unvergleichlich.«

Vorstehende Worte schrieb Victor Hugo am 2. Januar 1871 in Paris, während die Stadt von den Deutschen beschossen wurde. Es ist sehr bezeichnend, was dieser Mann im Augenblick der feindlichen Handlung als Franzose für Deutschland empfand: Achtung vor deutscher Geistesgröße, die sich in der deutschen Musik offenbart. — Hektor Berlioz ist zweifellos das größte musikalische Genie, das Frankreich hervorgebracht hat. Als er seinerzeit Deutschland nach einem längeren Aufenthalt verließ, schrieb er: »Deutschland ist die edle Mutter aller Söhne der Euterpe. Aber wie den Ausdruck finden für meine Dankbarkeit, meine Bewunderung, mein Bedauern? Welche Hymne soll ich singen, würdig seiner Größe, seines Ruhmes? So weiß ich nichts anderes zu sagen, als scheidend mich in Ehrfurcht zu verneigen und mit bewegter Stimme ihm zu sagen: Vale, Germania, alma parens!« Und seine Lebenserinnerungen beendete er im Jahre 1854 mit den Worten: »So schließe ich, überschwenglichen Dank im Herzen für das heilige Deutschland, wo die Kunstpflege sich rein erhalten hat.« Wir alle wissen, welche heiße Mühen Berlioz um die Verbreitung des Verständnisses für Beethoven, Mozart, Weber in Frankreich hatte. — »Man kann Deutschland den Ruhm nicht streitig machen, der menschlichen Leier die mächtigsten, tiefsten, berauschendsten, göttlichsten Töne entlockt zu haben. In Deutschland hat die musikalische Harmonie ihre unsterblichen Dolmetscher gefunden. Kein Name steht denen Beethovens und Mozarts gleich.« So urteilte Pater Didon vom Predigerorden in seinem Buche: »Die Deutschen.« Er gehört zu den geistig hervorragendsten Franzosen der letzten Jahrzehnte. — Romain Rolland brachte 1914 einen ausgezeichneten Roman »Johann Christoph« heraus. Treffend bemerkt ein Kritiker über dieses Werk: »Ein Dreifaches vermißt Romain Rolland an der überwiegenden Mehrzahl seines Volkes, drei Fähigkeiten der Seele: gesunde Urkraft, schlichte Wahrhaftigkeit und den festen Glauben an das Göttliche, der den Menschen in ein höheres geistiges Dasein hinaufhebt und verklärt. Diese seine höchsten Werte hat der Franzose aus dem Drang seiner eigenen Seele hervorgeholt und damit den deutschen Musiker Hans Christoph Krafft großgezogen. Deutsch ist der Liebling seiner Seele, deutsch bis ins Mark. Deutsch sind auch die Liederverse und die Stellen aus den Musikstücken eines Schubert oder Brahms, die auf den Höhepunkten der Erzählung ausklingen, dort, wo das Gefühl des Dichters überquillt.«

Wenden wir uns jetzt einmal in der Betrachtung dem Urteil Englands zu, so ist es sehr wahr, was Herford, der geistvolle Professor an der Universität Manchester, schreibt: »Die deutsche Musik würde nicht so köstlich sein, wie sie ist, wenn die lyrische Ader, die Gemütsstimmung, welche dem Gesang antwortet und ihm freudig entgegentönt, nicht ein fast allgemeines Erbteil des deutschen Volksstammes wäre. Und es gibt für einen Engländer in Deutschland keine demütigendere Erfahrung, als einem Haufen von Bauern und Soldaten zu begegnen, die auf ihrem Nachhausewege im Chor singen, und dann darüber nachzudenken, was dieselbe Klasse von Leuten in unserem volksliedlosen Lande etwa singen würde.« — Ein anderer Engländer, Hatton, erzählt seinen Volksgenossen: »Ganz gewiß steht Deutschland in den Dingen, die die Welt wirklich bereichert haben, an erster Stelle. Entziehen Sie der heutigen Kultur den Einfluß deutscher Erziehung, Wissenschaft, Philosophie, Musik und Kunst — streichen Sie aus der Musik die Namen von Beethoven, Brahms, Bach, Mozart, Wagner und Strauß — und Sie haben

die Welt ihrer höchsten und edelsten Namen beraubt.« — Aus Chamberlains geist- und charaktervollen »Kriegsaufsätzen« 1914/15 sei folgende Stelle erwähnt: »...ein Richard Wagner wandelt in Schillers Fußstapfen, wie bei der Vollendung des deutschen Dramas, so auch mit der Reihe seiner Schriften, welche Staat, Gesellschaft, Religion betreffen.«
Ein Norweger, Ragna Jacobi, brach im »Dagbladet« 1915 für Deutschland eine Lanze: »... Es gibt übrigens noch ein anderes Gebiet außer der Philosophie und der Wissenschaft im allgemeinen, auf dem Deutschland am meisten von allen der Sauerteig ist, der die Welt durchsäuert hat, die Musik. Überall, wo heute in den Kulturstaaten musiziert wird, steht die Tonkunst auf Deutschlands Schultern!«
Der schwedische Kunstgelehrte und Schriftsteller Laurin führte im Stockholmer »Dagblad« vom 3. Oktober 1914 u. a. aus: »Alles Gute findet sich nicht in Deutschland, aber dort findet sich recht viel Unbarbarisches von Kants Königsberg bis Beethovens Bonn, von Helmholtz' Berlin bis Dürers Nürnberg, und zwischen den beiden großen Deutschen Luther und Goethe findet sich Platz für viel Antibarbarisches. Hat ein Volk die gleiche musikalische Resonanz wie das deutsche?«
Halten wir Deutsche uns diese Urteile fremder Volksvertreter vor Augen, so kommen wir zu dem Bewußtsein, daß Deutschland in der Musik allen Völkern voran ist, und mit Recht können wir auch singen: »Deutschland, Deutschland, über alles, über alles in der Welt!

Organisation der Reichsmusikkammer

Präsident: Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauß.
Stellvertreter: Generalmusikdirektor Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler.
Geschäftsführer: Heinz Ihlert.
Zuschriften, welche die Reichsmusikkammer betreffen, sind ausschließlich an die Geschäftsstelle zu richten: Berlin W 62, Lützowplatz 13. Telephon: B 2, Lützow 9021.

Fachgruppen:

A) Berufsverband der Komponisten:
Führer: Dr. Richard Strauß.
Anschrift: Berlin W 8, Wilhelmstraße 57/58. Telephon: A 2 Flora 0454.

*

B) Fachverband „Reichsmusikerschaft“:
Führer: Prof. Dr. h. c. Havemann.
Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17. Telephon: B 1 Kurfürst 3885, 2715.
Fachschaft I: Orchester-Musiker. Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17.
Fachschaft II: Ensemble-Musiker. Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17.
Fachschaft III: Musikerzieher. Anschrift: Berlin W 57, Ziethenstraße 27. Telephon: B 1 Kurfürst 3886.
Fachschaft IV: Kapellmeister und Solisten. Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17. Telephon: B 1, Kurfürst 3885, 2715.
Fachschaft V: Evangelische Kirchenmusiker. Anschrift: Berlin-Steglitz, Beymestraße 15. Telephon: G 9, 1061.
Fachschaft VI: Katholische Kirchenmusiker. Anschrift: Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 38. Telephon: H 7, 3683.

*

C) Reichsverband für Konzertwesen:
Führer: Hans Sellschopp, Lübeck.
Geschäftsführer: Dr. Benecke. Anschrift: Berlin NW, Alsenstraße 7 (Deutscher Gemeindetag). Telephon: A 2, 6801.
Fachgruppe I: Ernste Musik.
a) Arbeitsgemeinschaft für Konzertwesen.
b) Allgemeiner Deutscher Musikverein.
Fachgruppe II: Unterhaltungsmusik. (Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands.) Anschrift: Berlin W 35, Bendlerstraße 33. Telephon: Lützow B 2, 3071.
Fachgruppe III: Konzert und Vortragskunst-Vermittlung (Verband der Deutschen Kon-

zertdirektionen). Anschrift: Berlin W 30, Speyerer Straße 17. Telephon: B 6, Cornelius 0688.

*

D) Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik:

Führer: Prof. Dr. Fritz Stein. Anschrift: Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße 36. Telephon: J 1, 3016.
Fachgruppe I: Chorwesen.
Fachgruppe II: Volksmusik (Anschrift wie oben).

*

E) Deutscher Musikalien-Verleger-Verein:

Anschrift: Leipzig C 1, Buchhändlerhaus. Telephon: 25585.

*

F) Reichsverband der Deutschen Musikalienhändler:

Anschrift: Leipzig C 1, Buchhändlerhaus. Telephon: 13592.

*

G) Arbeitsgemeinschaft zur Förderung des deutschen Instrumentengewerbes:

Anschrift: Berlin W 57, Blumenthalstraße 17. Telephon: B 1, 3885 und 2715.

*

H) „Phonogilde" (Fachverband für Schallplattenherstellung und -Handel):

Anschrift: Syndikus Dr. Wegener, Berlin-Grunewald, Hohenzollerndamm 57/58. Telephon: H 9, 2445.

Musikausstellung und Musikmesse in Berlin

Ein Querschnitt volkhafter Musikpflege

Aufklärung, Erziehung und Propaganda sind die Ziele der im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, dem historischen Gebäude der alten Musikhochschule, veranstalteten Musikausstellung und Musikmesse, deren Träger neben dem Zentralinstitut die Reichsmusikkammer, der Reichsbund Volkstum und Heimat und der NS.-Lehrerbund sind. Über den gelungenen Querschnitt durch die Formen volkhafter Musikpflege hinaus bedeutet die Ausstellung einen ersten Schritt zur Rehabilitation des Zentralinstitutes, das im schwarz-roten Preußen unter dem bekannten »Erneuerer deutscher Musik«, Leo Kestenberg, eine Stätte marxistischer Experimentalpädagogik und eine Sinekure systemtreuer Lehrer war. Nachdem die nationalsozialistische Regierung die Anstalt von den gefährlichsten Exponenten jener Richtung befreit hatte, übernahm sie sie in den neuen Staat, teilweise sogar mit alten Mitarbeitern.
Aufbau und Bestimmung der Ausstellung sind beherrscht von dem Willen zur Förderung aktiver Musikpflege in Volk, Schule, Haus und Kirche. Ihr Kernstück ist der durch zahlreiche praktische Beispiele angedeutete Stoffkreis »Erziehung zur Musik«. Da sieht man selbstgebastelte Instrumente und Modelle und aufschlußreiches Material aus dem Unterricht in Notenheften und Aufsätzen. Die Grenzgebiete der Musikerziehung (Tanz und Bewegung) werden durch bildhafte Hinweise ebenso klar erläutert, wie in sachlicher Gegenüberstellung die Methoden Eitz und Tonika-Do. Dazu kommen dann die Musikalien und Instrumente als technische Hilfsmittel. In der nach Maßgabe gültiger Qualität geordneten Musikalienschau sind alle Spielarten der Volksmusikliteratur vertreten. Ihre Dominante ist die alte Musik, für die in der Instrumentensammlung von der Blockflöte und Gambe bis zum Clavicembalo ausgezeichnetes Material zur Verfügung steht. Als einziges Klavier ist neben Kopien von Cembali und Clavichorden das 69tönige Klein-Klavier von Ferd. Manthey, Berlin, ausgestellt. Für die Auswahl der auszustellenden Instrumente war den Veranstaltern in erster Linie maßgebend, solche Instrumente zu zeigen, die infolge ihrer besonderen Eigenart und ihres niedrigen Kaufpreises für die Pflege der Volks- und Hausmusik empfohlen werden können.
Eine Sonderschau gilt der Lebensgeschichte des Volksliedes in vielfältigen Variationen. Ihre schöpferische Stoßkraft empfing die Musikausstellung durch die praktischen Vorführungen, die in einem großzügigen Arbeitsplan Singstunden, Vorträge, Laienspiele und Konzerte umfaßten. Sogar problematische Zeitgenossen waren mit Uraufführungen vertreten. **F. W. H.**

* * *

Max Steinitzer

In Leipzig beging der bekannte langjährige Kritiker der »Leipziger Neuesten Nachrichten«, Dr. Max Steinitzer, seinen 70. Geburtstag. Am 20. Januar 1864 in Innsbruck geboren, studierte er in München, war dann zwei Jahre Theaterkapellmeister und betätigte sich abwechselnd als Chordirigent, Schriftsteller und Pädagoge bis er 1911 Kritiker der »Leipziger Neuesten Nachrichten« wurde. Von seinen Schriften sind am bekanntesten geworden die »Musikalischen Strafpredigten eines Grobians«[1]), sein Buch über die »Meister des Gesanges«[1]), in denen er einen Überblick über fast alle Sangesgrößen der beiden letzten Jahrhunderte gibt und sein bemerkenswertes Werk über »Richard Strauß«[1]), das eine der schönsten und persönlichsten Biographien des Meisters bildet.

L. Dunton Green †

Bei dem Flugzeugunglück in der Nähe Brüssels kam der englische Kritiker L. Dunton Green ums Leben. Green, der deutscher Abstammung war, wurde am 22. 12. 1872 in Amsterdam geboren und betrieb seine musikalischen Studien in Hamburg und Paris, ehe er seinen dauernden Wohnsitz in England nahm. Seine kritischen Arbeiten, durchdrungen von umfassender musikalischer wie allgemeiner Bildung, machten ihn bald zu einer unumstrittenen Autorität auf dem Gebiete der Musikkritik in England. Als Vertreter Großbritanniens leitete er die Kongresse der Kritik in Bukarest (1929) und Prag (1930). Green war Berichterstatter der bedeutendsten Fachzeitschriften; auch »Die Musik« betrauert den Verlust eines ihrer besten Mitarbeiter.

Wir stellen vor:

Rosalind von Schirach

Tochter des ehemaligen Weimarer Generalintendanten und jetzigen Generalintendanten von Wiesbaden, Schwester des Reichsjugendführers Baldur von Schirach, wirkt sie seit mehreren Jahren an der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg. Aus dem dramatischen Koloraturfach kommend (Königin der Nacht, Bertalda) entwickelte sie sich zur bemerkenswerten Jugendlichen (Agathe, Elisabeth, Antonie in »Friedemann Bach« von Graener, Donna Elvira, Gudrun), um mit außerordentlichem Erfolg als »Mona Lisa« den Vorstoß ins dramatische Zwischenfach zu wagen. Gleichzeitg eine Konzertsopranistin von Format, gleich ausgezeichnet durch stimmliche und musikalische Qualitäten. Eine Idealerscheinung des nordisch-arischen Sängerinnentyps!

Das Steiner-Quartett

Die fünf Brüder Steiner entstammen einer alten württembergischen Musikerfamilie. Der Vater selbst war Musikdirektor in Württemberg; er gab seinen Söhnen den ersten Unterricht, den sie mit sechs Jahren begannen. Sie besuchten darauf die Konservatorien in Frankfurt a. M. und Hamburg und haben zum Abschluß ihres Studiums die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin absolviert. — Der Pianist Heinrich Steiner hat außer Klavier an der Hochschule als Hauptfach noch das Kapellmeisterstudium betrieben. — Die alljährlichen Serien von Kammermusikabenden der fünf Brüder Steiner bilden einen wichtigen Bestandteil des Berliner Konzertlebens, ebenfalls bedeuten sie im »Deutschlandsender« und in der »Berliner Funkstunde« einen bedeutenden Kulturfaktor. Unvergessen bleibt die Tatsache, daß das Steiner-Quartett die erste wertvolle Kammermusikvereinigung war, die sich 1928/29 auf kulturellem Gebiet bei dem Kampf der nationalsozialistischen Bewegung um Berlin in die vorderste Front stellte.

[1]) *Erschienen in Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.*

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

»MADRISA« Eine Volksoper aus den Schweizer Bergen in drei Akten. Text von *Johannes Jederlehner*. Musik von *Hans Haug*.

Die mit Spannung erwartete Uraufführung der Volksoper »Madrisa« von Hans Haug durch das Baseler Stadttheater war ein für die ganze Schweiz bedeutsames Ereignis und ergab einen weit über das gewöhnliche Maß hinausgehenden, großen Erfolg. Der Wunsch nach einem bodenständigen Bühnenwerk schweizerischen Charakters war in den weitesten Kreisen unseres Volkes seit Jahrzehnten latent, doch fehlte es sowohl in sprachlicher, wie auch in musikalischer Hinsicht an schöpferischen Potenzen und die wenigen primitiven Versuche blieben deshalb ausnahmslos am Festspielhaften, pathetisch Überhöhten stecken. — Nun ist uns in Hans Haug eine Künstlerpersönlichkeit geschenkt worden, die nicht nur das technische Rüstzeug in sich trägt, sondern darüber hinaus die musikalische Muttersprache spricht, die unserer Eigenart und dem Fühlen der Allgemeinheit adaequat ist.

In Johannes Jegerlehner, dem beliebten Erzähler und kenntnisreichen Schilderer unserer Alpen, fand er einen Textdichter, der, wie er im schweizerischen Wesen tief verwurzelt, durch die kernhafte Plastik seiner Sprache und den sicheren Blick für das ungekünstelt Volkstümliche alle Gewähr für ein wertvolles Buch bot.

Aus dem reichen Sagenschatz der Berge, speziell des Wallis, wählte er einen allgemein verständlichen Stoff, der, poetisch mit »Undine« oder »Lohengrin« verwandt, das wechselvolle Schicksal eines Weibes schildert, welches um schwerer Schuld willen ein Erdendasein tragen muß und erst wieder in die Erlösung eingehen kann, wenn sich ein Mensch, im Glauben an ihre Reinheit, zu opfern bereit ist. Dieses einfache, auf den ersten Blick und ohne jede Vorbereitung verständliche Geschehen zeichnete Jegerlehner in Holzschnittmanier mit wenigen lapidaren Zügen. Während der erste Akt, kulturhistorisch interessant, mehr dem Idyllischen zuneigt, steigert sich der zweite zu starker dramatischer Wucht, und der Ausklang, immer in Spannung gehalten, wirkt durch seine geschlossene Handlung und reichen Gehalt an Stimmungswerten.

Die Sprache, verschwindende Momente abgerechnet, zeigt Bildhaftigkeit und unbeschwerten Fluß, und es steht außer aller Frage, daß das Libretto zu den besten der letzten Jahrzehnte gehört. Hans Haug, durch verschiedene Orchesterwerke und geistvolle Chorstücke vorteilhaft bekannt, schrieb zu dieser Vorlage eine Musik aus einem Guß. Außerordentlich glückliche melodische Einfälle von selten reiner Art und ebenmäßigster Linienführung, eine maßvoll kühne Harmonik, in der gewählter Geschmack und feines Farbenempfinden sich glücklich die Waage halten und vor allem eine meisterliche Behandlung des Instrumentalen ergänzen sich zu einem hocherfreulichen Gesamtbild. Es war wirklich beglückend, diesem prätensionslosen und bei aller Schlichtheit des Gehabens so vornehmen Klingen zu lauschen, und es scheint uns ganz selbstverständlich, daß dieses Bühnenwerk, das eine wirkliche Bereicherung der Gattung und ein wertvolles Geschenk an alle bedeutet, seinen Weg durch die Welt machen wird.

Vom Komponisten in Hingebung geleitet und durch *Herbert Graf* szenisch mit Geschmack gestaltet, wurde die Uraufführung zu einem sensationellen Erfolg. *Res Fischer*, als Trägerin der Titelrolle, sang ihre ungemein dankbare Partie mit vorbildlicher Einfühlung, spielerisch und gesanglich hervorragend. Ihre Partner, leider nicht durchweg auf derselben Höhe, bemühten sich mit mehr Glück als Können, während der Chor, dem nicht allzu schwere, aber im besten Sinne dankbare Aufgaben zugewiesen sind, sich vorzüglich hielt. Unvergleichlich schön, ihrem beliebten Kapellmeister zur besonderen Ehre, meisterte das Orchester seinen Part, und es ergab sich denn auch ein spontaner Ausdruck des Dankes, der sich in ungezählten Hervorrufen eindeutig äußerte.

Gebhard Reiner

»DER HEIDENKÖNIG« VON SIEGFRIED WAGNER (Kölner Opernhaus)

Mit der Uraufführung von Siegfried Wagners Oper »Der Heidenkönig« stellte der Kölner Generalintendant *Alexander Spring* ein glanzvolles Premierenereignis heraus, das durch die Anwesenheit von Frau *Winifred Wagner*, zahlreicher Vertreter des neuen Staates sowie einer Reihe von bekannten Theaterfachleuten besonderes Gewicht erhielt. Auch in diesem, 1915

entstandenen Werk zielt Siegfried Wagner auf die deutsche Volksoper, die ihm in allen seinen Bühnenwerken als Ideal vorschwebt. In einem reichen Szenengewebe verknüpft er die Volksszenen mit der Charaktertragödie, die er nach dem Vorbild des Richard Wagnerschen Erlösungsdramas behandelt. Daß Siegfried Wagner der große, bisher verkannte Meister einer echten deutschen Volksoper ist, als den ihn das Kölner Programmheft feiert, wird sich nach dieser Uraufführung kaum aufrecht erhalten lassen. Denn dieses Werk stellt ein fast unentwirrbares Gemisch von Elementen des Musikdramas, der großen Oper und der Lortzingschen und Humperdinckschen Spieloper dar, und die vielberedte neue nationale Volksoper wird sich auf wesentlich anderer Ebene einer stoßkräftigen, rhythmisch packenden und melodisch konzentrierten Musik bewegen müssen, im Sinne jener massenumspannenden »stählernen Romantik«, von der Reichsminister Dr. Göbbels sprach.

Schon die Handlung des »Heidenkönig« ist so vielfältig verwickelt, daß sie sich dem Hörer kaum entwirrt. Den geschichtlichen Hintergrund der Volksszenen, die noch am meisten geglückt sind, bilden Vorgänge in Preußen zu Beginn des 13. Jahrhunderts, als die heidnischen Preußen von den christlichen Polen bedrängt werden. Im Vordergrund stehen die beiden Gestalten des Heidenkönigs Radomar und der Ellida, die ihre eheliche Untreue schließlich mit dem Tode sühnt und im Sinne des neuen christlichen Glaubens erlöst wird. Die Musik zeichnet sich in den Volksszenen durch frische Erfindung aus, stellt aber ohne tiefere organische Verbindung die oben angedeuteten Elemente des Musikdramas (Leitmotiv) und der großen Oper nebeneinander und verfährt in der Wahl der melodischen Mittel nicht immer wählerisch, wie etwa die Hauptthemen Radomars und Ellidas zeigen. Musikalisch am stärksten wirkt neben dem musikdramatisch geschlossenen Vorspiel das Chorszenarium des zweiten Aktes.

Die Aufführung war von neuem ein Beweis für die künstlerische Leistungsfähigkeit der Kölner Bühne. *Alexander Spring* als Spielleiter im Verein mit dem einfallsreichen Bühnenbildner *Alf Björn* und den hingebend singenden Hauptdarstellern *Karl Hartmann* (Heidenkönig), *Elsa Oehme-Förster* (Ellida), *Ruth Jost-Arden* und *Josef Witt* verhalfen der Neuheit zu einem starken Erfolg, an dem der Dirigent *Fritz Zaun*, das Orchester und die Chöre nicht wenig Anteil haben. — Eine Sonntag-Morgenfeier im Opernhaus mit zahlreichen Bruchstücken aus Siegfried Wagners Werken beschwor noch einmal die abgelebte Romantik dieser hochstrebenden, aber im Vollbringen unzureichenden Epigonenkunst.

Erich Dörlemann

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN: *15. Dezember 1933 bis 15. Januar 1934.* Die Sendungen des zu besprechenden Zeitabschnittes belehrten nicht nur über den gegenwärtigen Zustand der deutschen Musik, sondern auch der außerhalb unserer Grenzen beheimateten Kulturen, die der unseren als Ergänzung und Ausgleich am nächsten stehen: der der nordischen Länder und Italiens; sie zeigten, wenn man die gebotenen Werke als beispielhafte Repräsentanten des gesamten Schaffens nehmen darf, dort eine in sich einheitliche, durch eine gewisse ruhige Beschaulichkeit charakterisierte, ungeachtet ihrer stark durchklingenden nationalen Eigenart der unseren nach verwandte Produktion, hier ein aufgewühltes und in verschiedene Richtungen zerspaltenes, von Überzeugungen und Tendenzen befeuertes Wirken und Aufbauen, das, noch in vollem Flusse, über problematische Formen zu Endgültigem hinstrebt.

Einen starken Eindruck von nordischer Kunst gab schon eine Liederfolge des Deutschlandsenders, die *Lissie von Rosen* mit der Eindringlichkeit, die aus innerer Sympathie mit dem Stoff entspringt, gestaltete; neben Volksliedern, die den gemeinsamen Boden dieser Kunst aufzeigten, standen Kunstlieder verschiedener Tonsetzer, unter denen Grieg und Sibelius keineswegs als unerreichte Gipfelpunkte aufragten. Dieser Eindruck wurde wesentlich verbreitert durch ein deutsch-schwedisches Orchesterkonzert desselben Senders unter Leitung von *Ernst Praetorius*, das u. a. Gesänge und Orchesterwerke von *Hugo Alfvén, H. M. Melchers* und *Kurt Atterberg* brachte. Ihnen allen ist gemeinsam eine gewisse sentimentale,

durchaus nicht herbe Grundhaltung, eine Vorliebe für hohe Streicher, Horn und Harfe, die halberhellte Dämmerstimmungen beschwört, wie sie uns auch aus der Dichtung als für nordische Kunst bezeichnend vertraut sind, und eine natürliche, vielleicht zu unbedenklich ausgeschöpfte Melodik; *Atterberg* zeigte sich sich mit seiner Sinfonia piccola als bedeutendste und ausgeprägteste Gestalt dieses Kreises. Ein durchaus anderes Bild bietet die gegenwärtige Kunst Italiens. *Enzo Masetti* mag noch als ein später Nachfahre Domenico Scarlattis, ja Rossinis gelten; sein Klaviertrio, das der Deutschlandsender als Aufnahme brachte, birgt viel melodische Süße, viel spielerische Leichtigkeit und entfesselte Bewegung und vermag in seiner geglätteten Form rückhaltslos zu erfreuen, wenn auch nicht tiefer zu ergreifen. Ihm gegenüber bezeichnet *Alfredo Casellas* Sinfonia concertante für Trio und Orchester, die die Funkstunde aus Königsberg übertrug, die neue Kunst, die die überlieferte nationale Tonsprache in der Richtung auf das Instrumentale radikal abwandelt, aus der deutschen Musik die Harmonie, von Strawinskij den Rhythmus als bewegende Energien übernimmt und die Elemente zu einem neuen, differenzierterer Wirkungen fähigen Stil zu verschmelzen bemüht ist; das Werk enthält Momente von einer gewissen Größe, die für die Persönlichkeit des Schöpfers sprechen.

Die deutsche Musik stand zu einem Teile im Zeichen des Weihnachtsfestes. Freilich bot die jüngste Kunst nichts, das den Bruchstücken aus *Philipp Wolfrums* Weihnachtsmysterium gleichzusetzen gewesen wäre, die von der Funkstunde sehr zu Recht am Heiligen Abend als im Brennpunkt des Festerlebnisses gesendet wurden. *Lothar v. Knorrs* Kantate »Die heiligen drei Könige«, die hier anzuführen ist, fordert durch bewußte und ausgeprägte Stilhaltung Beachtung. Ob die Starrheit der Linien, die Beschränkung auf primitive Klangformen als Durchgang zu neuer Kunst von der Entwicklung bestätigt werden, mag bezweifelt werden, sicher ist, daß die Musik sowohl die seltsam irisierende Färbung der Rilkeschen Vorlage getreu widerspiegelt als auch durch ihren Eigenklang und die Verarbeitung alter Volksmelodien zu fesseln weiß.

Damit ist die Zahl der neuen Werke, für die sich die *Funkstunde* einsetzte, nicht erschöpft. *Romouald Wikarsky* spielte, von Frickhoeffer begleitet, als Uraufführung sein Konzertstück für Klavier und Orchester. Das groß und gradlinig konzipierte Stück fesselt mehr durch eine gewisse innere musikalische Kraft und Gefülltheit, als durch blendende Thematik oder völlig organischen Bau; der Klaviersatz ist stets dankbar, oft geistreich erfunden. Das Werk ist vor allem darum zu begrüßen, weil es uns den für die Neubelebung des Konzertwesens so erwünschten Eindruck verschafft, den Virtuosen als Mittler des eigenen Werkes zu hören. *Rudolf Peterkas* Sprache bleibt auch in seinem Streichquartett »Tag und Nacht«, wo er sich mehr geläufiger, von der Programmusik nachstraußischer Schule herausgebildeter Wendungen bedient, vornehm und empfunden, *Justus Hermann Wetzels* Lieder nach Eichendorff und Hermann Hesse lassen in der feinhörigen Gestaltung des Satzes und der dezenten Gefühlshaltung den kultivierten und empfindenden Künstler erkennen.

Die Bemühungen um das Melodram als besonders funkgemäße Form sind hervorzuheben. Die bisherigen Versuche *Wagner-Regenys* nach Dichtungen von *Editta Eriksen* deckten aber mehr die Schwierigkeiten der Sache auf, als daß sie zu befriedigenden Lösungen geführt hätten. Statt eines Ineinandergreifens von Wort und Ton blieb es ein Nebeneinander ohne rechte Beziehung. Schon die Stoffe der Dichtungen waren denkbar musikfern und die wenigen Gelegenheiten, die sie dem Musiker boten, ließ dieser ungenutzt vorüberziehen. Wir erinnern noch einmal an des Meisters Georg Benda kürzlich gesendete »Medea«, die in der Sicherheit und Kraft ihrer Tonsprache von erstaunlicher Wirkung war; die Vergangenheit unserer Musik verpflichtet auch hier zum Höchsten.

Die Veranstaltungen mit älterer Musik boten einiges Hervorragende. *Eugen Jochum* bestätigte mit einer Wiedergabe von Bruckners Vierter Sinfonie aufs Neue seine besondere Eignung zum Mittler dieser größten sinfonischen Kunst. *Hans v. Benda* setzte seine Reihe älterer Kammermusik mit einigen glücklich gewählten Stücken fort; vier die Jahreszeiten charakterisierende Violinkonzerte Antonio Vivaldis, ein frühes Beispiel farbiger, phantasievoller Programmusik, kamen in seiner und *Max Strubs* Wiedergabe zu lebendiger Wirkung.

Der *Deutschlandsender* machte uns mit »ernsten Gesängen« *Franz Bernhards* bekannt, Sätzen von überzeugender, durchaus eigenartiger Form, deren echte religiöse Empfindung gerade in der zurückhaltenden Äußerung ergreift; *Margarete Vogt-Gebhard* wurde ihrem Stil ebenso gerecht wie den pathetisch dekla-

mierten Liedern *Rudolf Kreichgauers*. *Paul Graeners* Löns-Lieder wirkten durch vollkommene gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Musik, *Camillo Hildebrands* Lieder durch gefällige Erfindung.

August Reuß' gefühlvoll-heiteres, mit polyphonen Formen spielendes Trio für Flöte, Violine und Bratsche wurden von einem Kammertrio der Philharmoniker herrlich gespielt.

Walter Niemann brachte mit der Überlegenheit des Autors, der sein Werk sprechen läßt, die ins Impressionistische gewendete Stimmungskunst seiner kleinen Sonate op. 88 zur Geltung; an Klaviermusik hörte man außerdem *Hans Hermanns* Improvisation und Passacaglia, die mehr von einer geläufigen Technik, als aus spontaner Eingebung geformt scheint, und *Alfred v. Weigerths* ansprechende Kinderstücke, in denen fein Erfundenes mit Oberflächlichem abwechselt.

Bruno Hintze-Reinhold spielte *Paul Graeners* Klavierkonzert in a-moll, dessen vornehme musikalische und technische Form seiner Darstellungsweise in hohem Grade entsprach; in demselben Konzert bewies *Ernst Praetorius* seine hervorragenden Dirigentenfähigkeiten in den mit wundervoller Breite ausmusizierten Mozart-Variationen Max Regers, deren feinverästelter Satz allerdings im Funk auch durch die klarste Wiedergabe nicht verständlich herauszubringen ist. *Peter Raabe* setzte seine starke Persönlichkeit für eine effektvolle Orchesterfuge *Waldemar v. Baußnerns* ein und brachte Brahms' e-moll-Sinfonie zu selten gehörter Vollendung.

Frédéric Lamond gab Schumanns C-dur-Fantasie Schwere und dunkle romantische Tönung; die Wiederholung von *Giesekings* subtiler Darstellung von Beethovens op. 101 ist als lohnend besonders anzumerken.

Unter den von auswärtigen Sendern übernommenen Veranstaltungen standen an erster Stelle die Konzerte des nationalsozialistischen Reichssinfonieorchesters, eines glänzend disziplinierten Instrumentalkörpers, unter der Leitung *Franz Adams*, der der Heiterkeit und Gelöstheit von Beethovens Achter Sinfonie in höchstem Grade gerecht wurde. Aus seinen Programmen nennen wir ferner die Orchesterburlesken »Wolkenkuckucksheim« von *A. Beer-Walbrunn*, eine Musik voll Geist und Einfall, dem Orchester zu Dank geschrieben und durch den nicht eben häufigen Willen zu Leichtheit und Bewegtheit bemerkenswert. Unter den Sendungen, die unter besonderer Devise gingen, verdient die »Musik aus niedersächsischer Landschaft« aus Hannover Erwähnung, in deren Programm eine »Musik für Orchester« des jungen *Fritz Ihlau* durch nicht alltägliche Zartheiten der Stimmung und Erfindung auffiel, ferner die »Orchestermusik nach Bildern« aus Königsberg, die Mussorgkys farbenleuchtende Bildersuite, von Ravel effektvoll instrumentiert, und Regers stimmungsschwere Böcklinsuite in allerdings kaum zu vereinendem Stilkontrast nebeneinanderstellte, vor allem aber einige dem Volkslied gewidmete Musikfolgen der südlichen Sender in der »Stunde der Nation«, die gerade durch die Unbedenklichkeit der Auswahl und Wiedergabe von erfrischender und weittragender Wirkung waren. *Werner Oehlmann*

FRANKFURT A. M.: Der Frankfurter Orchesterverein brachte in seinem jüngsten Montagskonzert die — vom Südwestfunk übernommene — Uraufführung der viersätzigen C-dur-Sinfonie des Landgrafen *Alexander Friedrich von Hessen*. Es handelt sich um ein Werk durchaus ernster sinfonischer Haltung; stilistisch der Generation des Autors gemäß an Bruckner, Brahms, im Trauermarsch wohl auch an Mahler orientiert; in einem bestimmten sinfonischen Ausdehnungsdrang, auch in der Herbheit des zuverlässig gehörten Klanges und der Invention persönlich getönt. Am meisten gibt der kontrastreiche erste Satz und das rezitativisch beginnende, dann bis zum Ausbruch gesteigerte Trauermarsch-Adagio her. Das Finale, mit einer Fugato-Durchführung und einem orgelgekrönten Schluß, scheint nach einmaligem Hören demgegenüber etwas unentfaltet und verlangte, um im Sinne seiner Intention wirksam zu werden, wohl geräumigere Zeitdimensionen — wie sie wieder die kompositorische Zurückhaltung des Ganzen lieber vermeiden möchte. Die ausgezeichnete Wiedergabe unter *Hans Rosbaud* fand nicht bloß den aufrichtigen Respekt, sondern die lebhafte Sympathie der Hörer. — Voraus ging die selten gespielte Ouvertüre »Zur Namensfeier« des späten Beethoven und Mozarts A-dur-Konzert, von *Alma Moodie* mit erprobter Präzision gespielt. — Nachzutragen ist, aus den gleichen Konzerten, eine höchst eindrucksvolle, die Tektonik bis zur Objektivität freilegende Streichorchester-Wiedergabe der großen B-dur-Quartettfuge (des ursprünglichen Finales zum B-dur-Quartett) von Beethoven. — Die Reichssendeleitung gibt bekannt, daß der »organisierte Programmaustausch« zwischen den Sendern der Sendegruppe

West — Frankfurt, Köln und Stuttgart — wieder aufgegeben wird, nachdem die straffe Organisation im Jahre 1933 ihren politischen Sinn erfüllt hat. Es wird eine Auflockerung des Sendewesens angestrebt; die Programmgestaltung untersteht in Zukunft wieder der Verantwortung der einzelnen Intendanten. — Es darf wohl angenommen werden, daß diese Auflockerung der »Sendegruppe West« aus den gleichen Gründen erfolgte, wie sie an dieser Stelle bereits bei deren Errichtung vorgebracht wurden: daß man nämlich die Gefahr erkannte, es werde durch allzustraffe Zentralisierung des Sendewesens, vor allem durch Einschränkung der selbständigen sinfonischen Darbietungen des Frankfurter Senders, dem Musikleben der einzelnen Städte allzuviel an selbständiger Kraft und Initiative entzogen. Jedenfalls ist der Entschluß der Reichssendeleitung im Frankfurter Interesse hocherfreulich. Denn eine unserer wichtigsten musikalischen Institutionen, der Orchesterverein, ist samt unserem »zweiten« Orchester vom Rundfunk abhängig und wird auf die Dauer nur fruchtbar arbeiten können, wenn ihm auch weiterhin vom Rundfunk her die Möglichkeit zugemessen bleibt, große sinfonische Aufgaben zu bewältigen. *T. W.-A.*

HAMBURG: Durch den Zusammenschluß der Sender Hamburg, Berlin und Heilsberg zu gemeinsam abwechselnder Programmgestaltung ist naturgemäß der eigene Anteil des norddeutschen Rundfunks reduziert und zurückgedrängt. Dafür besteht die Möglichkeit, die eigenen Sendungen noch gründlicher vorzubereiten und qualitativ auszugestalten. Von diesem Recht könnten die Hamburger Sendungen noch mehr Gebrauch machen. Gewiß ist durch den Anschluß an die auswärtigen Sendungen, der sich in den Abendveranstaltungen vollzieht, manches reichhaltiger, farbiger geworden; man mag es so entschuldbar finden, wenn Hamburg ab und zu nur »Füllsendungen« mit Unterhaltungsprogramm, leichter wiegende Kost beisteuert. Aber wünschenswert wäre eine noch stärkere — qualitative — Beteiligung des norddeutschen Sendebezirks am Einheitsprogramm. Wo Hamburg Eigenes, Bodenständiges gibt, geschieht es meist mehr in den Nachmittagssendungen. Man beachte dort gelegentlich unbekanntere zeitgenössische Musik; in der Weihnachtswoche sandte man aus Hannover eine Weihnachtskantate von Justus W. Lyra, ein solides Gebrauchswerk, und von Hamburg aus das eigenartig gestaltete Weihnachtsoratorium von Kurt von Wolfurt, dessen reproduktive Ansprüche allerdings nur teilweise erfüllt wurden. Ein bodenständiger Beitrag war das niedersächsiche Krippenspiel »Maria durch die Heide ging«, ein geglückter Versuch, die Weihnachtslegende aus Gegenwartsgeist der Landschaft, aus Zeitinhalt herauszuformen. *Otto Ebel von Sosen* schrieb zu diesem Spiel eine stimmungsvoll und romantisch durchwirkteMusik. Von größeren eigenen Veranstaltungen sei der »Deutsche Legenden-Abend« erwähnt, in den auch Instrumental- und Gesangswerke von Pfitzner, Liszt, Loewe eingebaut waren. Generalmusikdirektor José Eibenschütz brachte ein Konzert »Musik um Goethe«, das aus der Fülle der Möglichkeiten die Namen Beethoven (»Egmont«), Wagner (»Faust-Ouvertüre«), Unger (Landschaftslieder aus Faust II. Teil), Bleyle (Ouvertüre zu »Reineke Fuchs«) und Paul Dukas (»Zauberlehrling«) herausgegriffen hatte.

Max Broesike-Schoen

KÖLN: Der »Stunde der Nation« verdanken wir die Sendung einer interessanten Werkreihe von Komponisten des Rhein-Ruhrgebiets. Den Werken selbst gingen kleine Charakteristiken der verschiedenen Komponisten voraus. Es ist nur zu wünschen, daß Sendungen solcher Art weiter ausgebaut werden mögen — die Hörerschaft hat ein Anrecht auf einen ständigen lebendigen Kontakt mit dem künstlerischen Schaffen der Nation. Die Art solcher Musik, wie sie gesendet wurde, noch weit mehr, als bisher aus dem nurmusikalischen Bereich zu lösen und in funkmäßig gestaltete, soziologische Umgrenzungen einzubauen, scheint gerade gegenüber dem Fragenbereich der neuen Musik von außerordentlicher Wichtigkeit zu werden Nur auf diese Weise kann selbst Musik problematischerer Natur an verständnisbereite breite Zuhörermassen herangetragen werden

Man hörte in dieser Sendung ein außerordentlich konzentriertes »Orchesterspiel« des Kölner *Wilhelm Maler*, der, auf dem Boden neuer und neuester Musikgesinnung stehend, doch das, was er zu sagen hat, in durchaus einfacher, ja volkstümlicher Weise vorträgt.

Weiterhin sang der Kammerchor des Westdeutschen Rundfunks das »Soldatenlied« von *Ottmar Gerster*, dem Essener Komponisten und Lehrer an der Folkwangschule. Die heute oft so billige Art der Landsknechtlied-Vertonung



Phot. Atelier Binder

Rosalind v. Schirach



Das Steiner-Quartett



Wilhelm Furtwängler
stellv. Präsident u. Präsidialrat



Heinz Ihlert
Geschäftsführer

der Reichsmusikkammer

Dem verständnisvollen u. opferfreudigen Freunde u. Förderer aller Kunst – Enrico
sendet als schwaches Zeichen unbegränzter Zuneigung diesen musikalischen Gruß
zum Zeitvertreib der Weihnachtsfeiertage Hugo Wolf.

…chen, 22. Dezemb. 895

„Vorspiel zum Corregidor."

Sehr gehalten.

ff

p

pp

f

Hugo Wolf, Vorspiel zum Corregidor

und -Bearbeitung wird von Gerster mit Geschick vermieden, er behandelt den lustigen Text in prächtiger Weise über dem bewegten Klanggrund von Bläsern. Auch die »Lieder der Treue« von *Hermann Erpf*, dem Direktor der Essener Folkwangschule, sind neue und in ihrer linearen Struktur an alte mittelalterliche Holzschnitte gemahnende Kompositionen wertvollstes erzieherisches Gut für unsere Männerchöre. Die schöne, gediegene »Heitere Festmusik« von *B. Bettingen* erfreute wiederum — wie bereits im Juli vorigen Jahres — durch Klang und Phantasie der Erfindung. Den Abschluß dieser denkwürdigen Stunde bildeten die SA.-Lieder des jungen Dortmunder *Erich Wintermeier.* *Erich Dörlemann*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

KONZERT

BERLIN: Die Zeit ist über das Werk *Felix Draesekes* hinweggegangen. Er war ein ernster und ehrlicher deutscher Komponist, der das Unglück hatte, zeitlebens im Schatten von Wagner, Liszt und Brahms zu schaffen. Ihm heute zu einer Renaissance seiner Musik zu verhelfen, mag an sich ein idealistisches Unterfangen sein, aber der Einsatz rechtfertigt nicht den Aufwand, der in jedem Falle eher der kämpfenden jungen Generation zu gönnen ist. Vollends sein auf drei abendfüllende Werke samt Vorspiel verteiltes »*Christus-Mysterium*« beschäftigt einen gigantischen Apparat von Chören, Solisten und Orchester, der in keinem Einklang zu der Substanz an sich steht. Der formale Aufbau der Oratorien ist groß angelegt, die Beherrschung des chortechnischen Stils ist meisterhaft, wie überhaupt Größe und Reinheit des Wollens unantastbar sind. Aber der Hauch des Genies hat nur einige wenige Episoden gestreift, die in der überdehnten Breite der musikalischen Rhetorik versacken. Die Erfindung ist nicht eigenwüchsig genug, um ein solches ausgewachsenes Werk zu tragen, zumal die Verbindung oder Verschmelzung der Stilelemente von Bach-Händel auf der einen, Wagner auf der anderen Seite mißglückt. Romantik und Kontrapunkt sind in ihrer Wesensart betont eigenlebig, fordern also ein Entweder-Oder heraus, dem Draeseke ausweicht. Die Aufführung des Vorspiels »*Die Geburt des Herrn*« und des ersten Teiles der Trilogie »*Christi Weihe*« imponierten als großartige Leistung des *Kittelschen Chores* und des *Philharmonischen Orchesters*, die von *Bruno Kittel* mit begeisterungsfähiger Geste geführt wurden. *Fred Drissen, Heinz Marten* und *Herbert Alsen* waren vollwertige Vertreter der männlichen Solopartien, denen die Frauenstimmen leider nicht entsprachen. — *Georg Schumann* bescherte mit der *Singakademie* die sechzigste Aufführung von J. S. Bachs »*Weihnachts-Oratorium*«. Die immer gleichmäßige und solide künstlerische Höhe des Chors erfüllte hochgespannte Ansprüche. Schumanns eindringliche und schlichte, dabei stets auf die Betonung des Wesentlichen bedachte Dirigierweise hatte Stil. *Adelheid Armholds* lichter, beseelter Sopran war eine besondere Ohrenfreude neben den bewährten und nicht ganz befriedigenden Stimmen von *Emmi Leisner, Georg A. Walter* und *Rudolf Watzke.* — Als ein durch die Fülle jungen Stimmaterials und schon beträchtliche Singkultur auffallender Chor ist der von Professor Dr. *Fritz Stein*, dem Direktor der Hochschule für Musik, geleitete *Hochschulchor* zu loben, der sich mit Bachs Messe in G-dur vorstellte.

Das Philharmonische Orchester hatte über Weihnachten zwei Gäste von besonderer Prominenz zum Dirigieren eingeladen: *Eduard Künneke* und *Paul Lincke.* Auch im Umkreis der leichten Musik gibt es Abstufungen. Aber mußte sich das beste deutsche Orchester für die Begleitung eines Piston-Solos (Linckes »Ob Du mich liebst?«) oder für die ausgewalzte Jazzerei einer Tanzsuite von Künneke, der weit Besseres geschrieben hat, hergeben? Für Gartenkonzerte ist es eigentlich zu schade, denn ein Schmarren bleibt auch in edelster klanglicher Fassung ein Schmarren. Als Kassenmagneten gibt es genug gute Dirigenten aus dem Reich. Der Bremer *Ernst Wendel* hatte mit seinem urwüchsig interpretierten Brahms ein erfreuliches Echo, *Max Fiedlers* überlegenes und musikantisch erfülltes Dirigententum wirkte nicht minder eindringlich in die Breite und *Carl Schurichts* beweglicher Geist steuerte mit Erfolg auf den blendenden und glitzernden Applomb virtuoser Effekte los.

Die großartigste und faszinierendste Leistung gab jedoch *Wilhelm Furtwängler* mit Tschaikowskijs »*Pathétique*«, deren leidenschaftliche Inbrunst feurig und verhalten ausgewogenen und sinnlich erfüllten Klang empfing. Hinter dieser Wiedergabe steckte ein fast dämonischer Impuls, der dem Marsch des dritten Satzes eine hinreißende heldische Note gab. In Tenor-Arien von Méhul, Weber und Haydn imponierte *Franz Völker* durch Kultur und Stil einer bestgeratenen Sangeskunst. Als Neuheit wurde *Sigfrid Walther Müllers* »Heitere Musik für Orchester op. 43« unter *Furtwänglers* Stabführung geboten. Das Kapitel »Neuheiten« in den Philharmonischen Konzerten ist überhaupt ein Problem, das einmal gründlich und kritisch angefaßt werden muß, wenn von hier aus Anregungen für das deutsche Musikleben ausgehen sollen. Führertum verpflichtet zu Wagemut und Fortschritt!

Friedrich W. Herzog

BREMEN: Trotz der in der alten Hansestadt besonders fühlbaren wirtschaftlichen Not nimmt die Zahl der Konzerte mit der vorwärtsdrängenden Spielzeit zu. Als charakteristische Grundzüge lassen sich in der staatlichen Oberleitung nationale und soziale Tendenzen nachweisen: aus dem deutschen Volk, für das deutsche Volk. Die staatlichen Philharmonischen Hauptkonzerte (musikalische Leitung Generalmusikdirektor Prof. *Ernst Wendel*) brachten folgende Werke lebender deutscher Komponisten, die uns bislang zu Unrecht vorenthalten wurden, zur ersten hiesigen Aufführung: *Hans Pfitzners* Cis-moll-Sinfonie, *Max Trapps* »Divertimento« und das Violinkonzert in a-moll (ein großer Erfolg des Solisten *Heinz Rennen*); ferner *Gottfried Müllers* »Variationen über ein Volkslied«. Dafür fehlten diesmal (ohne jeden Nachteil) die internationalen Snobgrößen von Strawinskij bis Bartok. Auch der vortrefflich disziplinierte Domchor (Leiter: *Richard Liesche*) brachte eine Reihe von wertvollen Erstaufführungen: Motetten von *Karl Marx* (»Werkleute sind wir«) und von dem sehr begabten, noch viel zu wenig bekannten *Karl Gerstberger* (Texte von M. Claudius). Erfolgreiche Erstaufführungen waren ferner *Erwin Zillingers* »Deutsche Messe«, ein a cappella-Werk für Soli und vier Chöre, *Ulrich Hildebrandts* »Reformationskantate« für Sopran- und Baritonsolo, Chor, Orchester und Orgel. Dann sang der Lehrergesangverein, auch unter Leitung von Rich. Liesche, die anspruchsvolle *Faustkantate* (Solist *Albert Fischer*) von *Hans Stieber*. Die volkstümlichen Konzerte waren stark besucht. Leider gab es im zweiten Programm eine schlimme Stilentgleisung, indem es das Meistersingervorspiel mit Smetanas Moldau und Tschaikowskijs aufgedonnerter »Ouvertüre 1812« zusammenkoppelte Ein besonderes Verdienst der neuen staatlichen Leitung der Philharmonischen Gesellschaft sind die Bemühungen um den vom »Publikum« noch immer mit scheuer Ehrfurcht gemiedenen Bruckner. Von ihm erfuhr die »Neunte« eine aufrüttelnde Wiedergabe durch *Eugen Jochum* (als Gastdirigent) und die »Siebente« durch *Karl Dammer* vom hiesigen Staatstheater (auch als Gastdirigent). Als vielversprechendes Talent erwies sich der noch junge, frisch von der Berliner Hochschule kommende Pianist *Alfred Lueder*, der die Waldstein-Sonate und Schuberts Wanderer-Fantasie mit Kraft und Temperament technisch meisterte. Die geistige Durchdringung wird noch reifen.

Gerhard Hellmers

BUDAPEST: Das begonnene Konzertjahr (Oktober 1933 bis Ende Dezember 1933) ist ein Jubiläumsjahr für die Budapester Philharmonische Gesellschaft, war es doch am 20. November 1853, daß das erste Konzert dieser verdienstvollen Gesellschaft unter *Franz Erkels* Leitung erklang. Das Jahr der 80. Wiederkehr ist keinem geringeren Meister als L. v. Beethoven gewidmet. In den acht Konzerten der laufenden Saison sollen seine sämtlichen Sinfonien und auch andere seiner Werke erklingen, mit der Neunten als imposanten Abschluß. Bisher hörten wir die II., III., IV., V., alle in vollendeter Wiedergabe unter *E. v. Dohnányis* meisterlicher Leitung, der mit der wohlgelungenen Aufführung der d-moll-Sinfonie von Volkmann auch dem Genius der ungarischen Musikgeschichte Gerechtigkeit erwies. In dem von Beethovens Werken gespannten großartigen Rahmen bewährten sich *A. Hoehn* mit dem Es-dur-Klavierkonzert und *Feuermann* mit Schumanns Cellokonzert durch ihre außergewöhnlichen solistischen und musikalischen Eigenschaften. Das erste Konzert der Philharmonie enthielt außerdem noch die Festgabe der drei größten lebenden ungarischen Komponisten an die jubilierende Gesellschaft: drei Uraufführungen beziehungsweise Novitäten: *E. v. Dohnányis* »Sinfonische Momente«, *Z. Kodálys* »Galantaer Tänze« und *Bartóks* »Fünf Bauernlieder für Gesang und Orchester« in der prachtvollen Darstellung von

Frau *M. Basilides.* Übrigens erklang Beethovens Neunte vorher schon anderswo. *Kleiber* brachte sie mit dem Budapester Konzertorchester in einer überzeugenden und überaus eindrucksvollen Gestaltung. Beethovens Neunte ist natürlich zeitlos. Sie kann wann immer gespielt werden, aber es ist einigermaßen gewagt, ein Konzertjahr mit diesem kolossalen Auftakt einzuleiten. Was kann uns die kommende Saison *danach* noch bringen? Fast nur *ein* anderes Konzert kann damit in einem Atem genannt werden, der Abend der Wiener Philharmonie unter *Toscaninis* Leitung. Bezüglich der schlechthin vollkommenen Darstellungskunst dieses Meisters: ein Erlebnis, bezüglich der drei unvergänglichen Namen, die auf dem Programm standen (Beethoven, Brahms, Wagner), als Musik ebenfalls zeitlos. Das Budapester Konzertorchester gab noch mehrere bedeutende Konzerte: eine Bach-Matinee mit seinem verdienstvollen ständigen Dirigenten *N. Zsolt*, einem von der Fr.-Liszt-Gesellschaft veranstalteten Liszt-Abend mit der Dante-Sinfonie und mit Prof. *Pembauers* großzügiger Darstellung des A-dur-Klavierkonzertes. Mit demselben Orchester bewiesen auch *Massimo Freccia* sowie *Pierre Monteux* ihre Meisterschaft des Dirigentenstabes, wobei im ersteren Konzert unter anderen Werke von *Bach-Respighi* und *Ravel*, im letzteren *Debussys* Nocturne und *Strawinskijs* Petruschka-Suite erfolgreich erklangen. Als einer der berufensten jungen Dirigenten stellte sich ebenfalls mit diesem Orchester der aus seiner Operntätigkeit vorteilhaft bekannte Kapellmeister *I. Ferencsik* vor. Einen besonderen Reiz verlieh dem genußreichen Klavier-Orchesterabend der sehr begabten *A. P. Jámbor* die Aufführung von Beethovens Violinkonzert in der vom Meister selbst stammenden Übertragung für Klavier. Auch in dieser »Verkleidung« büßte das Meisterwerk nichts von seiner Größe ein.

Quartettvereinigungen von Weltruf: *Waldbauer-Kerpely*, das *Roth*-Quartett, das *Léner*-Quartett und das *Melles*-Quartett, das auf dem besten Wege ist ihn zu erringen, halten die Fahne der edlen Kammermusik hoch. Sie alle und ihre Programme stehen hauptsächlich im Zeichen Beethovens. Waldbauers spielten außerdem das wertvolle fis-moll-Streichquartett von *Leo Weiner*, das *Roth*-Quartett brachte die Uraufführung eines Streichquartetts von *Idrányi*, eines noch unter Debussyschem Einfluß stehenden jungen ungarischen Tondichters. In der Kultur der Kammermusik schließt sich obigen Vereinigungen das Trio der Herren *Kerntler-Országh-Friss* an, das diesmal mit einer modern-archaisierenden Suite des jungen Franzosen *Dandelot* sowie mit Sonaten von *Honegger* (Geige und Klavier) und *Tcherepnine* (Cello und Klavier) dem zeitgenössischen Schaffen huldigte. Sympathisch ist auch das Zusammenspiel des Pariser Trios (die Herren *Cholé-Brunschwig-Huvelin*), das uns französische Neuromantik aus der Feder von *C. Franck*, *Chausson* und *Roussel* vermittelte. Zeitgenössisch-ungarischer Musik war der Celloabend von *W. Palotay* gewidmet, der in ausgezeichneter Ausführung neben der Rapsodie von *Bartók* für Cello und Klavier neue Kammerwerke von *A. Veress*, *G. Frid* und *A. Jemnitz* erfolgreich aus der Taufe hob.

Das Klavier fand seine Meister in *E. v. Dohnányi* an seinem Beethoven-Abend, in der vollendeten Kunst von *W. Horowitz*, in *L. Kentner*, der u. a. eine neue Serie von *Weiners* ungarischen Bauernliedern zur Uraufführung brachte, in der fein ziselierten Vortragskunst von *Z. Ticharich* und an den Abenden der sehr begabten *P. Mildner* und *Mykyscha Taras*. In der edlen Darstellungsweise von Frau *M. Basilides* hörten wir eine weniger bekannte *Moussorgsky*-Serie, der Gesang war außerdem durch die zwei männlichen »Sterne« *Gigli* und *de Luca* vertreten, denen man restlos zujubelte. Die Zaubergeiger *Hubermann* und *Milstein* schließen die Reihe der berühmtesten Solisten. *E. I. Kerntler*

DANZIG: *Erich Orthmann* macht die größten Anstrengungen, dem hiesigen Musikleben, dessen wichtigste Einrichtungen jetzt in seiner Hand vereinigt sind, neuen Antrieb zu geben. Zu seinen Sinfoniekonzerten hatte er namhafte Solisten hinzugezogen: die *Giannini*, *Karl H. Pillney*, der meisterhaft die Regerschen Bach-Variationen in seiner wirksamen Orchesterbearbeitung spielte, ferner für die Titelpartie von Beethovens »Christus am Ölberg« *Julius Patzak*. Sehr gefeiert wurde hier *Pfitzner* nach der Wiedergabe seiner gedankenschweren Sinfonie und des weit unmittelbarer wirkenden, zu Unrecht vernachlässigten Klavierkonzerts mit der trefflichen, als Pfitzner-Spezialistin bekannt gewordenen *Maria Koerfer*. Im gleichen Konzert hob er die »Variationen über ein eigenes Thema« von seinem Schüler *Gerhard Frommel* aus der Taufe, ein hübsch gearbeitetes Werk von liebenswürdiger Anspruchslosigkeit.

Heinz Heß

HAMBURG: In Bergedorf bei Hamburg, der Geburtsstadt von Johann Adolf Hasse (1699—1783), in der seit 1910 die Hasse-Gesellschaft besteht, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, für die Wiedererweckung der Werke Hasses zu wirken, zugleich aber auch gemeinnützig im Dienst einer örtlichen Musikpflege tätig ist, fand aus Anlaß des 150. Todestages eine Gedenkfeier statt. (Warum wohl Hamburg mit den größeren Mitteln, die hier zur Verfügung stehen, nicht an eine Feier gedacht hat?) Hasse war zwar ein Sohn des Nordens, Sproß einer alten Lübecker Organistenfamilie, aber er wurzelte, ähnlich wie Händel und Mozart — obwohl nicht mit gleichem synthetischen Wert —, in der italienischen Sphäre der Zeit, mit der alten Sehnsucht des Deutschen nach der Schönheit und Helle des Südens. Unter der Leitung des jungen Kapellmeisters *Otto Stöterau*, der jetzt, nach dem Rücktritt von *Carl Grau*, die Hasse-Gesellschaft betreut, brachte man meist unbekannte Kompositionen Hasses (zum Teil aus Manuskript-Abschriften der Bergedorfer Sammlung für Heimatkunde), den 51. Psalm, ein Miserere für Soli, Frauenchor und Streichorchester, ein Flötenkonzert mit Streichern usw., die erwiesen, daß es durchaus berechtigt ist, gelegentlich die Aufmerksamkeit wieder auf den zu Unrecht fast ganz vergessenen Meister eines ausklingenden Barock zu lenken. — Der Verein der Freunde geistlicher Musik veranstaltet in diesem Jahr wieder zwölf Abendmusiken in der St. Georgskirche, deren Programm bei volkstümlichen Preisen mit besonderer Sorgfalt aus alter und neuer Kirchenmusik zusammengestellt ist. Den Chor stellt der St. Georgskirchenchor, identisch mit dem Hamburger Staatschor, der jetzt unter der Leitung von Kirchenmusikdirektor *Karl Paulke* mit bestem Erfolg zur örtlich repräsentativen Chorvereinigung, vor allem der Kirchenmusik, ausgebaut wird. — In Altona begannen die ersten städtischen Konzerte, die von dem neu gegründeten Städtischen Musikamt veranstaltet werden; ihre Leitung hat *Willi Hammer*, der frühere Kapellmeister der Schiller-Oper, der auch an dieser Stelle bereits mit erfolgreichen Leistungen aufwarten konnte. Beethovens Kantate »Der glorreiche Augenblick«, die 1814 für den Wiener Kongreß komponiert wurde, brachte er in einer Neubearbeitung von *Alex. Leschetizky*, die den Text zeitgemäß umformte. In den Solisten-Konzerten ist gegen den vorigen Winter fühlbar ein weiterer Rückgang zu verzeichnen; die kleineren Konzerte, in denen sich junge Künstler erstmalig an die Öffentlichkeit wagten, haben gleichfalls stark nachgelassen. Bemerkenswerten Erfolg hatte *Lauritz Melchior*, der jetzt zum stählernen Glanz seines Organs innerhalb der nordischen Sphäre seiner Gesangskunst noch manchen erfreulichen Zuwachs an Gestaltungsvertiefung gewonnen hat.

Max Broesike-Schoen

KÖLN: Als ein Ereignis besonderer Art muß der denkwürdige Abend der »Konzertgesellschaft« mit der Aufführung von Beethovens Neunter bezeichnet werden. Schon rein äußerlich: fünftausend ergriffene Zuhörer in der Messehalle des Rheinparks — das bedeutet weit mehr als »Konzert« mit klassischem Repertoirestück! Hier wurde die uns allen und unserer Führung vorschwebende umfassende musikalische Volksgemeinschaft in greifbare Nähe gerückt; hier wurde klar, wie wenig angesichts dieses umfassenden Werkes die subjektiven Ausdeutungskünste vor einem nur ästhetisch eingestellten »Publikum« bedeuten, wie sehr es darauf ankommt, den alten gesellschaftlichen Rahmen zu sprengen und das Werk *selbst* vor eine hingebungsvolle Volksgemeinschaft zu stellen. In der großen Volksversammlung in der Messehalle wurde das Werk zum wahrhaft massenumspannenden, großen Erlebnis. Prof. *Hermann Abendroth* konnte alle Kräfte der Mitwirkenden — den Gürzenich-Chor, das Orchester und das ausgezeichnete Solistenquartett mit *Ria Ginster, Hildegard Hennecke, Karl Hartmann* und *Hans Hermann Nissen* zu einer unvergleichlichen Leistung zusammenreißen.

Der Bachverein versammelte seine treue Hörergemeinde in der Karthäuserkirche und bot in einer klanglich fein ausgewogenen Aufführung und mit hervorragender Solistenbesetzung (Lore Fischer, Walter Sturm, Ewald Kaldeweier) das Bachsche Weihnachtsoratorium, das unter der feinsinnigen und stilistisch überzeugenden Leitung von Prof. *Boell* eine prächtige Wiedergabe erfuhr. — Auch das Schaffen der Gegenwart findet im Kölner Bachverein angemessene Berücksichtigung. So hörte man — als Uraufführung — die »Weihnachtsgeschichte« von *Hugo Distler*, der mit Glück eine Erneuerung alter Formen anstrebt, oftmals allerdings über die altväterliche Patina des historisierenden Kunstgewerbes kaum hinauskommt. Besonders in den an Schütz angelehnten Rezitativen ließ das Werk gerade das vermissen, was dieser Meister mit ursprünglicher Kraft aus dem

Geiste seiner Zeit und nicht aus der Nachahmung alter Formen schöpfte. Die Aufführung zeigte den gastierenden *Barmer Bachverein* unter Leitung von *Gottfried Grote* auf der Höhe gesanglichen Könnens und Gestaltens.

Der »*Kölner Männergesangverein*« brachte die Erstaufführung des Chorwerks »Feier der neuen Front« von *Richard Trunk* (Dichtungen von Baldur von Schirach), das bei der Berliner Uraufführung kurz zuvor mit großem Erfolg herausgestellt worden war. Das Werk verharrt etwas unentschieden zwischen romantischer Dramatik und neuem Geiste, überzeugt jedoch durch die knappe, zwingende Form und die kraftvolle Steigerung der Sätze. Namentlich im elementar gestalteten Schlußsatz erreicht Trunk durch einen straffen, obstinaten trommelhaften Rhythmus eine hochgespannte Konzentration im Ausdruck, und der Geist des nationalsozialistischen Deutschlands wird hier ganz spontan lebendig!

Sehr bemerkenswert ist die musikalische Neugründung der »*Kölner Hausmusikstunde*«, die wesentliche Anregung dem Regerschüler Prof. *Hermann Unger* verdankt und sich zu einer segensreichen Einrichtung für Ausübende und Ausführende zu gestalten verspricht im Sinne einer vertieften Pflege deutscher Hausmusik. Die künstlerischen Träger dieses ersten Abends »Max Reger und sein Kreis« waren: Prof. *Unger* (einleitende Worte), *Angela Literski*, *Walter Trienes*, das *Eva Klein-Franke-Quartett*.

Kammermusik, namentlich neuere Werke aus unseren »Kammermusiksälen« in kleinere Räume zurückzuverlegen, die Werke einer kleinen, verständnisvoll aufnahmebereiten Zuhörergemeinde zu bieten — das ist wohl der Sinn der kleinen Abende in der Galerie von Dr. Becker. Man hörte hier ein Streichquartett (in einem Satz) von *Ernst Gernot Klußmann*, das durch schön empfundene, weitgeschwungene Melodik überraschte und sich im mittleren Teil zu einer linearen Struktur von ausdrucksvollster Haltung ausweitete. Das schwierige Werk wurde vom *Eva Klein-Franke-Quartett* außergewöhnlich schön und überzeugend gespielt. *Erich Dörlemann*

LEIPZIG: (Gewandhaus-Neujahrskonzert.) Die Eckpfeiler deutscher Musik bildeten den Inhalt der Spielfolge: Bach und Beethoven. Professor Günther Ramin gab der lebensbejahenden Tokkata und Fuge F-dur für Orgel von Bach den Ausdruck einer gewaltigen, eindringlichen Aufforderung, fröhlich und stetig mitzuarbeiten im Jahre des deutschen Aufbaues: es war ein recht schöner Glückwunsch zum neuen Jahre. Mitja Nikisch spielte in großer Anlage und unter Betonung Beethovenscher Festigkeit, bisweilen bis zur Stahlhärte gehend, das Kampfklavierkonzert Es-dur, eine ungewohnte Darstellung, die aber durchaus berechtigt ist. Carl Schuricht pochte mit dieser fünften (c-moll-) Sinfonie schicksalhaft an die Pforten der Zukunft; eigene, nicht immer wörtlich vorgezeichnete kleine Tempoverschiebungen gaben seiner Wiedergabe ein Profil, das dem Inhalt wie der Form letzte Gestalt verlieh: auch in Sinfonien ist viel unsichtbar notiert. Das Gewandhausorchester war mit dem Dirigenten eine Einheit von erschütternder, erhebender Größe und Gewalt. Beide wurden in ungewohnter, herzlichster Weise gefeiert. *Alf Nestmann*

NEAPEL: Bis zur gegenwärtigen Spielzeit besaß Neapel kein eigenes Sinfonieorchester. Man mußte für Konzerte auf das Orchester der San Carlooper zurückgreifen. Aber da dessen Mitglieder dazu keine vertragliche Verpflichtung hatten und die finanziellen Mittel schwach waren, so litt darunter zumeist gerade die Besetzung der ersten Pulte. Jetzt ist es den Bemühungen des Konservatoriumsdirektors *Francesco Cilea*, des bekannten Opernkomponisten der »Adrienne Lecouvreur« gelungen, ein Orchester für Sinfoniekonzerte zu schaffen. Als erster Dirigent wurde Kapellmeister Défauw aus Brüssel gewonnen. Er dirigierte mit größtem Erfolg die 4. Sinfonie von *Brahms*, Tod und Verklärung von *R. Strauß*, den Choral von *C. Franck* und kleinere Stücke von *Strawinskij* und *Ravel*, also ein durchweg nichtitalienisches Programm, was schon eine Seltenheit geworden ist.

Maximilian Claar

MÜLHEIM (Ruhr): Nach dem neuen städtischen Konzertplan, der sich auch *Ludwig Webers* kompositorische Mitarbeit zur Pflege seines »Chorgemeinschaft«-Singens verschrieben hat, ist die jahrzehntelang beibehalten gewesene Dirigentenehe mit Duisburg aufgegeben und in *Hermann Meißner*-Essen der eigene musikalische Leiter gewonnen worden, der sich mit Regers anspruchsvollen Mozartvariationen, die das Duisburger Städtische Orster, wie bisher, spielte, als Kenner und Könner solcher komplizierten Partitur gewinnend einführte. In *Max von Pauer* wurde der ideale Beethoven-Interpret verpflichtet, dem die

Deutung des G-dur-Konzerts Herzenssache war. Die Städtische Chorvereinigung führte Mozarts Requiem einprägsam auf und konnte unter Beweis stellen, daß sie durch Meißners bewährte Erziehungsmethode eine vorteilhafte Angleichung der Register, Sicherheit des Einsatzes und der Tonführung, wie auch rhythmische Präzision, zu üben versteht. *Wilhelm Stollenwerk* spielte technisch zuverlässig eine Orgelfantasie Mozarts. *Max Voigt*

PARIS: Die Weihnachtszeit ist im Pariser Musikleben die stillste Zeit der ganzen Saison. Der musikalische Schwerpunkt verlegt sich während dieser Tage aus dem Konzertsaal in die zahlreichen Kirchen, wo an den beiden Vorabenden der beiden kirchlichen Feste (Weihnachten und Neujahr) nicht nur ausgiebig, sondern auch zum Teil vorzüglich musiziert wird. Vollständige große Messen für Orchester, Chor und Soli von Palestrina, Liszt, Beethoven usw. gelangen unter Mitwirkung der besten Kräfte des In- und Auslandes — die an diesen Tagen auf Honorar verzichten — hervorragend zur Darbietung. Was dagegen im Konzertsaal geboten wird, ist, abgesehen von Veranstaltungen einiger bedeutender Gesellschaften, wenig geeignet, Respekt vor der geistigen Haltung Paris' als musikalisches Weltzentrum einzuflößen. Vorwiegend sind die Programme auf das Weihnachtsfest eingestellt. Unter der Leitung von *Jean Doyen* bieten z. B. Chor und Orchester der Vereinigung »Fêtes du Peuple« drei Weihnachtsoratorien an einem Abend: Bach, Saint-Saëns und Berlioz. Man addiert den guten Willen zum Genuß und spendet dankbaren Beifall. Die rührige Bach-Gesellschaft gibt einen Kantatenabend von Bach und vervollständigt ihr Programm mit dem Violinkonzert in E-dur des gleichen Komponisten. Die Konzerte der Orchester *Pasdeloup* vermitteln uns die Bekanntschaft mit zwei Orchesterneuerscheinungen: »Dernières Nurseries« von *Inghelbrecht* ist ein geschmackvoll gestaltetes Effektstück, dem Publikumwirkung nicht abzusprechen ist. Darüber hinaus läßt die Komposition einen Schöpfer erkennen, dessen Hand von einem vielwissenden Geiste gelenkt wird. Substanz ist wenig vorhanden. Die Komposition von *Barat*, »Prélude dramatique et Divertissement« plätschert dahin, ohne tiefere Emotionen zu erregen, aber auch ohne zu verstimmen, und man mußte sich mit Gewalt daran erinnern, daß der Komponist *Barat* auch bedeutendere Werte zu schaffen wußte. *Emil Sauer*, *Georg Kulenkampff*, *Horowitz* und *Elisabeth Schumann* bestimmen das künstlerische Profil der vergangenen Konzertwochen. — Das *Ballett Joos* aus Essen feiert in den eleganten Räumen des Theaters des Champs-Elysées vor einem nicht minder eleganten Publikum Triumphe *Otto Ludwig Fugmann*

ROM: Der erste ausländische Gastdirigent in den Orchesterkonzerten des Augusteo war dieses Jahr *Fritz Busch*. Er wird vom römischen Publikum als alter Bekannter aufgenommen und bejubelt. Diesmal brachte er die akademische Festouvertüre von *Brahms*, die zweite Sinfonie von *Beethoven*, den Till Eulenspiegel von *R. Strauß* und als Erstaufführung für Rom ein Festpräludium von *Jachino*. — Es kann Wunder nehmen, daß die römische Akademie von *Santa Cecilia* in dem Deutschland geistig befreundeten Italien ein Jahr nach der nationalen Revolution einen Konzertnachmittag darauf verwendet, das römische Publikum mit der Musik von *Kurt Weill* bekanntzumachen. Die Sache war gut vorbereitet und gut finanziert, wie die Teilnahme des Züricher Jugendchors beweist. Zur Aufführung gelangten »Der Jasager« und das Singspiel »Mahagonny«. Die Leistungen waren sehr gut. Die Kritik verhehlt das Erstaunen über den Beifall nicht, den diese Musik bei dem allerdings stark international gemischten und dem Ausländer gegenüber traditionell sehr freundlichen Publikum fand.

Maximilian Claar

WIEN: Die Uraufführung einer neuen Sinfonie von *Franz Schmidt* — Nr. 4, C-dur — erzielte einen ernsten und tiefen Erfolg. In diesem stillen und in sich gekehrten Meister lebt noch ganz das alte, echte, warmherzige Musikantentum Österreichs. *Franz Schmidt* ist ruhig und selbstsicher seinen Weg gegangen, unbekümmert um Mode und Schlagwort des Tages. Vor zwanzig Jahren ungefähr erklang zum ersten Male seine zweite Sinfonie (Es-dur) und erregte allseits berechtigtes Aufsehen. Später schien er bisweilen überholt zu werden und namentlich seine dritte Sinfonie ließ ein nicht unbedenkliches Abgleiten befürchten. Um so freudiger darf festgestellt werden, daß mit der neuen Komposition wieder eine vollgültige Schöpfung gelungen ist, ein Werk der Reife, der Meisterschaft, der geistigen und künstlerischen Sammlung. Schmidt musiziert in treuer Gefolgschaft der großen Meister. An Brahms und Bruckner hat sich seine Phantasie entzündet,

seine Technik ausgebildet, von Mahler und Reger hat sein Stil manche Anregung empfangen; sein individueller Wert aber offenbart sich darin, daß sein Konservativismus nichts gemein hat mit lahmem Epigonentum, daß seinem Traditionsbewußtsein glaubhafte Schöpferkraft entströmt... So ist auch die neue Sinfonie ein durchaus persönliches Werk und zudem eines, das vom persönlichen Leide des Komponisten erzählt: die Musik entstand aus dem Gefühl der Trauer um einen lieben Toten. Trotz der angegebenen Grundtonart wird man also nichts weniger als C-dur-Glanz und -Festlichkeit erwarten dürfen. Im Gegenteil, eine melancholisch-klagende Einleitungsmelodie, ein tränenfeuchter Sologesang, von der Trompete vorgetragen und aus dem todesbangen Bezirk von Tristans trauriger Weise stammend, bestimmt den Grundcharakter des ganzen Werkes. Gleichwohl wird nicht vergebens an die Trösterin Musik appelliert, und in der machtvollen Entfaltung des Hauptthemas — Orgelpunkt und orgelmäßiger Satz, feierlicher Dreivierteltakt, große, klangvoll organisierte Steigerung — gibt es genugsam Augenblicke musikantischer Selbstvergessenheit, Augenblicke seliger Hingabe an den Strom der Töne und Klänge, an die Lust des Formens und Gestaltens. Auch das Gesangsthema hat nichts Abstraktes, sondern scheint gerade darauf Wert zu legen, daß seine gleichsam körperlichen Konturen auch klar und plastisch hervortreten: immer wieder vereinigen sich die Stimmen zu jenem hymnischen und sinnlich blühenden Streicherklang, den der Komponist so liebt und der seinen besten Eingebungen stets die saftige Färbung verliehen hat... An Stelle der Durchführung treten Adagio und Scherzo, während die Reprise als Finale das Werk beschließt, das solchermaßen die traditionelle sinfonische Viersätzigkeit in eine erweiterte Sonatenform einbaut. Der Formgedanke ist nicht neu; aber er erwächst so zwingend, so organisch aus der Materie, daß seiner Durchführung nirgends etwas Konstruiertes, etwas Absichtliches anhaftet. Adagio- und Cellothema sind nahe verwandt; beide scheinen zudem auf die traurige Weise der Einleitung zurückzugehen. Und wenn das Adagio aus tiefer Versunkenheit — Cellogesang, melodische Bögen von größter Spannweite — zu schmerzlicher Aktualität überleitet — eine trauermarschartige Durchführungsepisode —, so findet im Scherzo der umgekehrte Vorgang statt: ein Reigen spukhafter, gespenstischer Figuren, ein förmlicher Totentanz, drängt immer wieder in lichtere Sphären, zu friedlicher, tröstlicher Musik. Ja selbst zur Trauermarschepisode aus dem Adagio gibt es ein sinnvolles Gegenstück, wenn bejahendes Lebensgefühl durchbricht und den Komponisten im Marschrhythmus mit fortreißt. Der Scherzoteil gipfelt in einem unbarmherzigen Beckenschlag, verbunden mit einem gewaltigen, fast Mahlerschen Aufschrei des gesamten Orchesters. Damit ist der Übergang zur Reprise des ersten Teiles hergestellt, die in konsequenter Durchführung des sinfonischen Programms mit der melancholischen Einleitungsmelodie, mit der traurigen Weise ausklingt... Die Sinfonie ist *Oswald Kabasta*, dem verdienten Dirigenten der Ravag und der Gesellschaft der Musikfreunde, gewidmet. Kabasta hat denn auch die Uraufführung des Werkes zu einem eindrucksvollen künstlerischen Ereignis gestaltet. Auch er wirkt ja ganz im Sinne jener echten, naturhaften österreichischen Musikertradition, deren lebendige Gegenwart Werk und Wiedergabe gleichermaßen bezeugen. Es war ein großer Abend für den Komponisten, den Dirigenten und für das Orchester der Wiener Sinfoniker.

Heinrich Kralik

OPER

BERLIN: Alte Kleider erhalten durch kunstgerechtes Wenden zwar für den Augenblick eine auf neu frisierte Fassade, aber der Glanz verbraucht sich schnell, und die brüchigen Stellen treten dann um so deutlicher hervor. *Emil Nikolaus von Reznicek*s komische Oper »*Donna Diana*« hatte vor vierzig Jahren eine erfolgreiche Karriere, der jedoch bald der Abstieg folgte dank der wenig tragfähigen, dabei textlich und musikalisch dürftigen Substanz. Die wagnerisch beschwerte Partitur war auch durch eine später erfolgte Auflockerung und Erleichterung vom musikdramatischen Ballast nicht für die Bühne zu retten. Die Liebeskomödie mit der Bezähmung einer liebesscheuen Widerspenstigen (nach Moretos spanischem Vorbild) war an sich schon zu dünn gesponnen, um die notwendige theatralische Spannung durchzuhalten. Ihre spielerische Konversation, die durch das Wort wirkt, ließ sich nicht in die Musik übernehmen, deren Ausdrucksmittel sich auf die Untermalung beschränken mußten. Die nunmehr erfolgte Neufassung des Librettos durch *Julius Kapp* nimmt dem Spiel das Pathos, so daß es noch dünner, naiver, platter und belangloser erscheint. Kapps »Zerarbeitung« trägt den Cha-

rakter einer Operation mit tödlichem Ausgang. Durch die Verlegung der Handlung aus dem ritterlichen Milieu des Mittelalters in die Neuzeit und die Verwandlung des Turniers in ein Maskenfest verliert das Werk vollends seine Ursprünglichkeit. Die Musik ist ein spanisch-österreichisches Gemisch, das in sprühend-flüssiger Instrumentation kammerspielmäßig dahineilt. *Erich Kleiber* gewann ihr manche pikante und überspitzte Reizwirkung ab. Das schmissig gesetzte Vorspiel, in der thematischen Durchführung ein kleines Meisterstück, hat trotz seines respektablen Alters von 40 Jahren nichts von der Durchschlagskraft eingebüßt. *Rudolf Otto Hartmanns* Gastregie hatte wohl Sinn für bildhafte Gruppierungen der Chöre und Ensembles, blieb aber grobdrähtig in dem unbeschwert von Psychologie geführten Marionettenspiel der Einzeldarsteller. *Violetta de Strozzi* war für die Titelpartie weder in der Erscheinung jung, noch in der Stimme graziös genug: eine etwas hausbackene Liebhaberin, die von *Marcell Wittrischs* Tenor schmachtend angeflötet wurde. *Willi Domgraf-Faßbaenders* Wiederauftreten in der *Staatsoper* war das erfreulichste Ereignis dieser Aufführung. Dieser beweglichste und kultivierteste aller deutschen Sängerdarsteller war der siegreiche Matador der Szene. Das von *Rudolf von Laban* geführte Ballett war ein neuer Beweis für die vernünftige Rückkehr zu einer wirbelfrohen Pantomimik, die das überwundene Schema uniformierter Massenbewegung durch persönlichen Ausdruck ersetzt.

In der noch immer intendantenlosen *Städtischen Oper* überraschte eine Silvester-Aufführung von *Johann Strauß'* »*Fledermaus*« durch einen in Tempo und Spiellaune bezwingenden Buffogeist, den *Carl Hagemanns* Spielleitung beflügelte und hochtrieb, ohne in provinzielle Übertreibungen zu verfallen. *Margret Pfahls* scharmante Rosalinde, *Erna Bergers* mit virtuos zwitscherndem Sopran gesegnete Adele, *Willi Wörles* flotter Eisenstein und *Reinmar, Hüsch, Fidesser* und *Kandl* bildeten ein feuchtfröhliches Ensemble, dessen Beschwingtheit von *Hans Udo Müller* als musikalischem Leiter mit mehr oder weniger schweren Bleigewichten versehen wurde. Johann Strauß setzte sich trotzdem sieghaft durch. — Eine als Reichssendung übernommene Aufführung von *Beethovens* »*Fidelio*« hatte im Chorischen außerordentliches Format. *Wilhelm Rodes* mächtiger Pizarro war eine in der Prägnanz und Wucht der Deklamation vorbildliche Leistung. Auch *Melitta Amerling* in der Titelpartie sang sich mit eigenwertiger Verkörperung der Leonore in den Vordergrund. *Hans Udo Müller* dirigierte mit einem Aufwand an Gesten und Lauten, die weithin sichtbar und hörbar waren. Ihm fehlt die leitende und beratende Hand, die seine Begabung durch praktische Ratschläge fördert. Sich selbst überlassen, verliert er schon jetzt jede Kontrolle über sein Wirken, das nur mit Einschränkungen anerkannt werden kann.

Friedrich W. Herzog

BREMEN: Die erste Hälfte der Spielzeit zeigte den bekannten zwiespältigen Charakter aller Opernkunst und pendelte zwischen Ausstattungszauber und musikdramatischer Romantik hin und her. Der exotische Ausstattungszauber kam in *Puccinis Turandot* zu üppiger Entfaltung. Intendant Dr. *Willy Becker* hatte sie verschwenderisch und geschmackvoll ausgestattet; Kapellmeister *Karl Dammer* ließ sie in ihrer raffinierten asiatischen Fünftonmonotonie durch alle Regenbogenfarben schillern. Die Titelrolle sang *Käthe Teuwen* im Toscastil. Gegen solche schwüle Theatralik konnte sich der bieder romantische *Hans Heiling* von *Marschner* nicht behaupten und noch weniger die wirklich verstaubten »*Beiden Schützen*« von *Lortzing*. Damit war der Wille zur Erneuerung der Oper im deutschen Sinne auch schon erschöpft. Man kehrte reumütig zur alten Opernschablone zurück: Fliegende Holländer kontra Carmen und Santuzza, Tannhäuser—Troubadour, Lohengrin—Aida (mit der vortrefflichen *Hildegard Ranczak* aus München). Im übrigen sorgt die Operette für die Kasse im weiten Umfang. Dem Theaterpublikum ist der Sinn der seelischen Erneuerung des deutschen Volkes eben noch nicht aufgegangen. *Gerhard Hellmers*

DANZIG: Seit *Erich Orthmann* die Führung des Staatstheaters hat, ist mehr Leben im Opernspielplan. Unter seiner Leitung folgte bald auf den bereits gewürdigten Grimmschen »Nikodemus« eine überraschend gelungene Aufführung von *Strauß'* »Arabella« mit *Elsa Bast* und *Karl Kähler* im Mittelpunkt. Aber mit der ersten Neugierde war auch das Interesse des Publikums bald geschwunden. Näher steht unserer Zeit doch schon textlich der *Vollerthunsche* »*Freikorporal*«. Die Musik, deren Bestes in fein gearbeiteten Orchestersätzchen liegt, strebt nach schwereloser Heiterkeit. Nur fehlt der Melodik vielfach das einprägsam Sangliche. Der dirigierende Kompo-

nist, der aus der Danziger Gegend stammt, fand bei seinen Landsleuten ehrliche Zustimmung. Unter den Neueinstudierungen ragte die des »Othello« mit dem großartigen Jago *Wilhelm Schmidts* hervor. Auch eine »Butterfly«-Aufführung mit der fesselnden, wenn auch in ihrer Herbheit nicht ganz dem Idealbild entsprechenden *Giannini* ist noch zu notieren. *Heinz Heß*

FRANKFURT A. M. Es war vorauszusehen, daß man, auf der Suche nach betont-nationalen und zugleich publikumsmäßigen Opern, der musikdramatischen Produktion von *Humperdinck* sich erinnern werde. Nun hat man, um die Weihnachtszeit, die »Königskinder« aufgeführt; das tragische, darum unbeliebtere, gewiß aber merkwürdigere Seitenstück zu »Hänsel und Gretel«. Die Einwände gegen das Werk liegen bequem genug zur Hand. Keinem Zweifel unterliegt, daß hier die märchentiefe Wirklichkeit und Auswendigkeit der angezogenen Stoffe ins Symbolische verflacht ist; daß vom Motiv des Hohen Paares und seiner Verborgenheit als einem der theologisch echtesten nicht viel mehr übrig blieb als ein dünnes Gleichnis bloß innerlichen und psychologisch gemeinten Königs- oder Adelsmenschentums; nicht zufällig dürfte der Textdichter sich Rosmer nennen. Dazu stimmt auch die romantisierende, aufgeschmückte Diktion des Buches, das da irgendwo im Jugendstilland zwischen Wagner und Maeterlinck sich ansiedelt. Vollends im Schatten Wagners lebt die Musik; der erste Akt unter Siegfrieds Linde (und auch beim Mime-Akt); der zweite den Meistersingern, der dritte dem Tristan verpflichtet. Was aber musikalisch in dem also abgesteckten Rahmen sich vollzieht, ist nicht wenig. Es darf heute, ohne Angst vor Übertreibung, gesagt sein, daß im Umkreis der unmittelbaren Wagner-Nachfolge keiner lebte, der mit so viel Geschmack, so wenig Trara, vor allem aber so durchaus gesichertem und kritisch durchgeformtem Handwerk komponierte wie Humperdinck, der da getrost den Vergleich mit überaus berühmten Namen aufnehmen könnte. Eine gewisse Lockerheit der orchestralen Geste weist deutlich auf den frühen Strauß, ein eigentümlich getrübter Volkston auf Mahler; alles aber hat eigenen Klang, viel Erfindung, und an den Höhepunkten, wie dem Schluß des zweiten Aktes, den Strahlenglanz des Scheins ohne alles rohe Blech. Harmonisch eine Fülle des Besonderen — gewiß eine der ersten Ganztonstellen der Literatur —, Transparenz des Klanges bei schöner Buntheit; außer der langwierigen Exposition und etwa dem schwachen Vorspiel des dritten Aktes auch dramatischer Sinn. Das Wichtigste aber die selbständige Durchformung der deutschen Folklore, die Humperdinck nicht bloß mit Geschmack, sondern aus tieferem Instinkt unternahm. Es mag seiner Musik als eigentliches Ziel die Versöhnung von Wagner und Brahms: von Farbe und Kontur, von Reichtum und Konstruktion, von Klang und Melos innewohnen, und wer die Geschichte der neuen Musik gründlich genug zu erkennen versteht, weiß, daß sie in dieser Spannung bis zu den verwegensten Resultaten sich vollzog. Nur hat Humperdinck nicht, wie es fällig gewesen wäre, die Brahmsischen Bauprinzipien aufs Wagnerische Chroma angewandt, sondern umgekehrt: brahmsisch-folkloristische Thematik in neudeutschen Farben gedeutet und damit, schließlich, doch auch nur geschmückt, wo die entscheidende Auseinandersetzung zwischen dem einzelnen und seiner Tradition zu führen gewesen wäre. Aber trotzdem, wer aus seiner Zeit ist so weit gekommen, wer hat das zentrale Problem der nachwagnerischen deutschen Musik so rein auskristallisiert? Ohne Bedenken kann die Aufführung des wichtigen und eigenen Werkes angeraten werden, das der behenden Aneignung von Volksgut in vieler gegenwärtiger Musik zu Ernst und Besinnung verhelfen könnte. Zumal Augenblicke, wie das Niederfahren des Sterns zur Blume, dann die Vertreibung der Königskinder, die nur ein Kind erkennt, theatralisch höchst unverächtlich bleiben. —Sorgfältige Aufführung unter *Seidelmann;* die Inszenierung freilich allzu illusions- und anweisungsgetreu mit praktikabelem Rauch und rinnendem Brunnen; sonderbar zumal, wenn man weiß, daß zur gleichen Zeit in Bayreuth das Illusionstheater preisgegeben wird; doch den Kindern zur Freude. *Torsten Ralf* als Königssohn verspricht einen zukünftigen Siegfried, sollte aber dazu sein Material noch sehr pflegen; *Gertrud Riedinger* sang gut die Gänsemagd; musikalisch und darstellerisch zeigte am meisten Profil die Hexe von Frau *Spiegel;* dem Spielmann als dem Erben Hans Sachsens lieh Herr *Permann* Humanität.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Mit dem gleichen Werk, mit dem seinerzeit Dr. *Karl Böhm* sein Amt an der Hamburger Oper antrat, den »Meistersingern«, verabschiedete er sich auch unter

lebhaftem Beifall vom Hamburger Publikum. Die Staatsregierung nahm Gelegenheit, dem scheidenden Künstler, der zwar nur verhältnismäßig kurze Zeit in Hamburg tätig war, aber dem Institut, gerade in einer Zeit, in der vor der Erhebung zur Staatsoper auch manche Krisenzustände zu überwinden waren, wertvolle Dienste geleistet hat, Abschiedsehrungen darzubringen. Staatssekretär *Ahrens* überreichte ein Schreiben des regierenden Bürgermeisters Krogmann und als besonders ehrenvolle Auszeichnung die Brahms-Medaille der Stadt Hamburg. — Zu Silvester gab es eine ganz neue Staatsopernfassung der »Fledermaus«, als deren künstlerische Zeremonienmeister *Rudolf Zindler* als Regisseur, *Gerd Richter* als Bühnenbildner und Kapellmeister *Carl Gotthardt* (Musik) fungierten; man hatte mit den vorhandenen Mitteln hübsch und geschmackvoll ein Wiener Milieu im »Arabella«-Charakter geschaffen. Verschiedene Gastspiele kündigten die Absicht an, noch weitere neue Besetzungen im Personalbestand vorzunehmen.

Max Broesike-Schoen

LEIPZIG: Jede Weihnacht gibt die Opernleitung großen und kleinen Deutschen, die jung geblieben sind, Humperdincks Märchenoper »Hänsel und Gretel«. Die Aufführungen 1933/34 standen unter der Regie echten Märchengeistes deutscher Jugendlichkeit. Der Sohn des Meisters, *Wolfram Humperdinck* und *Karl Jakobs* schufen eine Szene und Bühnenbilder von — ja eben — märchenhafter Schönheit, wohlunterstützt durch die technische Einrichtung *Oswald Birkes*. *Ellen Winter*, unsere Lichtelfe im Lohengrin, spielte einen frischen Jungen Hänsel: welch eine Wandlungsfähigkeit! *Marianne Warneyer* (Gretel) war ein kleines, deutsches Mädel von Liebreiz. Stimmlich waren beide ausgezeichnet am Platze. Vater Besenbinder war *Walter Streckfuß;* sein Lied von der Armut wird man nicht wieder los. Und seine Frau Gertrud *(Gertrud Wentscher)* gab die liebende, aber kratzbürstige Mutter ebenso gelungen wie *Edla Moskalenko* die böse Knusperhexe (deren Hexenritt übrigens etwas zu wenig Illusion (zu hell!) gestattete). Die Nebenfiguren waren bei *Annemarie Lange* und *Grete Henschke* in Händen mit Stimmen, die sich auf dem hohen Boden der Aufführung eingliederten. *Albert Conrad* im Orchester schuf mit besonders feiner Abtönung ein Klangbild von zarter, sagenhafter Wirkung. — Die folgende Tanzpantomime »König Nußknacker« war ein choreographisches Meisterstück. *Gerhard Keil* gab Tschaikowskijs Musik intime Charakterfärbung und Schwung. Besonders zu loben die Kostüme *(Gerda Schulte)*. Das Ballett (Namen aufzuführen verbietet leider der Raum) hat sich mit dieser Leistung die Pflicht erworben, diese Aufführung auch auswärts darzubieten.

(Schauspielhaus.) »Christkinds Schleier« von *Paul Hermann Hartwig*, Musik von Dr. Arthur Chitz. Märchenhafte Wirklichkeit ist dieses Stück. Im oberen Erzgebirge oder Vogtland mag der deutsche Boden zu suchen sein, auf dem sich diese Szenen abspielen. Charaktergestalten werden mit festen Strichen hingesetzt und von den Darstellern lebendig und wahr gegeben. Ein tiefer, sozialer Zug geht durch das Stück, den Großen wie den Kleinen verständlich und eingehend, ohne lehrhaft zu sein oder zu wirken. Die Musik ist daher auch nicht nur aus Volksliedern der Weihnachtszeit erwachsen, sondern sie malt in einfachster Besetzung einen Hintergrund von unauffälliger, aber eindringlicher Farbe. Auch hier waren die Bühnenbilder glückhafte Ausführungen der Bilderwelt *Franz Nitsches*. Die Inszenierung war bei *Otto Werther* in ebenso glücklichen Händen. *Hans Richter* leitete am Dirigentenpult mit inniger Liebe für die feinen Linien. Die große Tanzszene im fünften Bild (Im Herzen der Erde) zeigte die Genannten in ausgezeichneter Harmonie mit *Rut Claus*, der erfindungsreichen Schöpferin der Tänze. Unter der Fülle der Mitwirkenden *(Wildenhains* Kinderschar, die er jedes Jahr erneut unter Hunderten von Bewerbern heraussucht, war auch diesmal eine spiel- und singfreudige, lustig quirlende Gemeinschaft) sei das »Märchen« *Inga Hansens* genannt und der »Alte Lehnert« *(Bernh. Wildenhain)*, dessen Liedlein ergreifend von Not und Glück der Musikanten und der großen und kleinen Welt singen. Die Helden des Stückes und des Abends sind das arme Geschwisterpaar Ev *(Annemarie Jürgens)* und Peter *(Hans Heßling)*.

(Operettentheater.) »Der Froschkönig« von Waldfried Burggraf, Musik von Harry Ziems, ist die Bühnendarstellung eines alten deutschen Märchens. Die Musik ist geschickt aus Weihnachtsliedern entwoben und bindet Bühne und Zuhörer zu einer Einheit. Die glückliche Inszenierung *Arthur Klapproths*, zugleich ein treuer Diener *(Heinrich)* seines Herrn, die hübschen Bühnenbilder *Kurt Kaisers*, die charakteristischen Kostüme nach den Entwürfen *Hildegard Rupprechts* und die ge-

schmackvollen Tänze, von *Eduard Haas* geschaffen, traten zu einer Gesamtwirkung von großem Reiz zusammen. *Hanns Polscher* zeigte diesmal nicht die ihm sonst — in der Operette — stets zufallende Rolle, sondern war ein frischer, munterer Wandergeselle Fritz, dessen Erscheinen von Klein und Groß mit Schmunzeln und Begeisterung — je nach dem Alter des Hörers! — begrüßt wurde. Der Kaspar Larifari *Franz Köchels* ist eine einzigartige komische Type. Der junge König Hans (*Rudolf Kluge*) zeigte schöne Maske und sprachliche Kultur. Der Komponist leitete seine Schöpfung persönlich mit bestem Gelingen.

(Altes Theater.) »Vom unfolgsamen Wolkenkind«, ein Weihnachtsmärchen in sechs Bildern von Lucy Hopf. Wirkliche Märchenhaftigkeit erschien auf der Bühne. Alix Pilari in der Hauptrolle des unfolgsamen Wolkenkinds, das aus dem Wolkengeschwader auf die Erde hinunter ausreißt, ist ein Haupttreffer an Leistung. Viele Kinder und Jugendliche wirkten zu dem noch andauernden Erfolge mit, daß dieses entzückende Märchen jeden Tag ausverkauft ist. *Georg Kiessig* hat dazu eine Musik zusammengestellt und instrumentiert, von eigenen Einfällen durchsetzt, die den von der Bühne ausgehenden Kontakt mit der begeistert folgenden Hörerschaft erhöht: auch die Märchenmusik ist eine Heimat dieses noch viel zu wenig beachteten bescheidenen Tonsetzers, dessen Opern noch der Aufführung harren. — Die Bühnenbilder zeigten die farbenfeinfühlig-reiche Palette *Franz Nitsches.* Die Tänze, schwebende vom Feenhaften bis zum Derbdrolligen ausgespannte Visionen, hatte *Max Schulze-Seiler* mit der Tanzschule der Städtischen Theater ausgeführt. Auch wieder verbietet die Unzahl der Geister, Menschen, Kinder, Feen, Unholde Nennung einzelner Namen. Nur das himmlische Christenglein der kleinen *Enja Sondra* sei für alle genannt. Die bewegliche Szene — glänzend die Ausnützung der Dreh- und Schiebebühne im letzten Bild! — führte *Otto Kasten* in buntem Leben, Tempo und mit überlegener Beherrschung. Das Stück selbst gibt im Märchengewande vieles, was Sehnsucht der deutschen Kinder war und ist, alles fließt in echter Märchenlogik, oft mit überraschenden Wendungen alle Erwartungen überrumpelnd dahin: es ist ein Märchen unserer Tage.

So gaben diese vier Weihnachtsmärchen musikalisch und szenisch, darstellerisch und inhaltlich einen Querschnitt, dessen Betrachtung zeigt, daß von einer Erschöpfung des Weihnachtsmärchens keine Rede mehr ist. Auch hier quellen aus der neuen Zeit die Brunnen, die Quellen brechen hervor und geben neue Nahrung, ob sie nun in das Bett eines alten Märchens geführt werden oder ob sie in neue Gestaltung geflossen sind. Selbst lange schon erstandene Meisterwerke gewinnen neue Lichtseiten, neue Formung; neue Motive, neue Gestalten tauchen auf, aber vor allem: das deutsche Märchen ist erwacht. In den kleinen und großen Kindern lebt es neu, in den Mitwirkenden aller Gattungen schlägt ein neuer Herzschlag. Deutsche spielen vor Deutschen. Deutsche leben deutsches Märchen, mag es nun spielen, wo es will auf der Erde oder im Märchenreich, im Himmel oder Sternenreich.

Alf Nestmann

MÜNCHEN: Als Weihnachtsgabe brachte die Bayerische Staatsoper zwei Einakter sehr verschiedener Art heraus: *Otto Wartischs* »Kaukasische Komödie« und *Alexander Ritters* »Der faule Hans«. In Wartischs Werk spuken noch allerhand Elemente der »Kurzoper« herum, das »Tempo, Tempo!« des Geschehens, die Skizzenhaftigkeit der dramatischen und musikalischen Aufführung, die ganze spielerisch-satirische Einstellung gegenüber Kunst und Leben. Aber diese Form, deren Dasein auf der deutschen Bühne ebenso kurz befristet war, wie ihre Aufführungsdauer, die nach Minuten gezählt wurde, wird auch durch die »Kaukasische Komödie« nicht gerettet werden. Schon der Text bleibt ganz in der Skizze stecken, der sich um ein verschrobenes Testament des russischen Emigranten Dolgoruki 1740 in Tiflis dreht. Dem tun auch die technischen Mittel keine Abhilfe, die Wartisch geschickt in der Einteilung der Bühne und der Musik benutzt. Die mosaikartige Zusammensetzung des Stückes findet keinen Ersatz in der Erfindungskraft, die in der Charakteristik der Personen nicht über Belanglosigkeiten hinwegkommt. Am prägnantesten gelungen sind noch die im Scherzoton durchgeführten Episoden, in denen ein geldgieriger Perser und eine kupplerische Intrigantin durch tänzelnde und hüpfende Rhythmen gezeichnet werden. Hier steigert sich das Spielerische stellenweise bis ins Marionettenhafte. Die Harmonik ist sehr ungebunden und verrät den Zusammenhang mit dem Lehrer des Komponisten *Ernst Toch.* Die szenische Leitung *Hofmanns* tat ebenso wie die musikalische *Tuteins* alles Erdenkliche, um dem Werk Bühnenwirksamkeit zu verleihen. —

Alexander Ritters »Der faule Hans« ist ganz im Geist der Wagnernachfolge gehalten, der vor der Jahrhundertwende herrschend war. Das Stück, das vor 50 Jahren in München uraufgeführt wurde (mit Heinrich Vogl in der Titelrolle), schöpft seine Wirkung aus der Urkraft des deutschen Märchens und der Formvollendung des Musikdramas, die ein wirklicher dichtender Musiker zu einer Einheit verwob. Es ist zu Ehren des hundertjährigen Geburtstags des Dichterkomponisten wieder auf den Spielplan gesetzt. Überall spürt man seine hochkultivierte Persönlichkeit, in dem gehaltvollen Dialog, in der wohlklingenen Instrumentation. Auffallend in diesem Werk sind die zahlreichen, aus dem Geiste des Klaviers geborenen musikalischen Figuren, die eine Brücke von der Wagner-Lisztschen Richtung zu Schumann schlagen, dem der Weimarer Kreis doch sonst sehr fremd gegenüberstand. Mit *Karl Fischer* am Pult und *Kurt Rodeck* als Hans fand die Aufführung eine sehr freundliche Aufnahme.

Oscar von Pander

ROM: Am 26. Dezember 1933 ist in den meisten italienischen Opernhäusern traditionsgemäß die Spielzeit 1933/34 eröffnet worden. Nur einzelne, wie die San-Carlo-Oper in Neapel, eröffnen am 15. Januar. Bis vor zwei Jahren war die Gepflogenheit vorherrschend gewesen, mit einer Wagner-Oper zu eröffnen. Ursprünglich als Huldigung für den großen deutschen Meister gedacht, war aber diese Gepflogenheit mit der Zeit etwas ganz anderes geworden, nämlich ein rasches Abmachen einer Ehrenpflicht ohne innere Anteilnahme, um so mehr, als der Anfang der Spielzeit in Italien bis vor kurzem immer noch mehr gesellschaftliches als künstlerisches Ereignis war. Die gesunde nationale Erneuerungswelle hat das jetzt weggespült. Man beginnt mit einem italienischen Werk und läßt das sorgfältig vorbereitete Wagnersche Musikdrama für den Höhepunkt der Spielzeit.

Die Königliche Oper in Rom hat mit *Donizettis* Lucrezia Borgia eröffnet zur Erinnerung an die Uraufführung, die gerade vor hundert Jahren, am 26. Dezember 1833, an der Mailänder Scala stattfand. Die Aufführung mit Benjamino Gigli, dessen große Kunst der Berliner Mitarbeiter der Zeitschrift vor kurzem hier gewürdigt hat und dem Sopran Arangi-Lombardi war glanzvoll. Die nächsten Aufführungen der Königlichen Oper bringen Wolf-Ferraris »Vier Grobiane« (die in Italien auch als Lustspiel um so stärker wirken, als man sie im venezianischen Dialekt des Goldonischen Originals spielt) und Giordanos »Andrea Chenier«. Die Uraufführungen der neuen Opern von Malipiero und Respighi folgen erst später. — Als erste ausländische Darbietung hat die Königliche Oper nach drei italienischen Werken *Mozarts* »Figaros Hochzeit« gebracht. Die Aufführung war sehr gut, der Beifall groß und wohlverdient. Somit wäre hier nichts weiter zu registrieren, wenn nicht die Haltung der Kritik gegenüber Mozart, wenn man so sagen darf, musikgeschichtlich aufschlußreich wäre. Schon eine offiziöse Kundgebung der Opernleitung hatte geglaubt, darauf hinweisen zu sollen, daß Mozart in Italien im Gegensatz zu Wien und Berlin nicht populär sei. Das rühre daher, daß man lange geglaubt habe, Don Juan und Figaro erforderten einen Gesangsstil, über den die italienischen Sänger der Gegenwart im Gegensatz zum 18. Jahrh. nicht mehr verfügen. Diese Behauptung ist einigermaßen erstaunlich. Wenn man in Deutschland etwa seit 1880 häufig hören konnte, der Wagner-Stil und die von dem Meister von Bayreuth gestellten stimmlichen Anforderungen verderben den Mozart-Sänger, so kann man das noch einigermaßen begreifen. Daß aber im Land des Belcanto ein Gegensatz zwischen diesem und Mozart existieren soll, das verstände man nur, wenn man unterstreichen wollte, daß in den letzten 50 Jahren in Italien der Belcanto dem Naturgesang vielfach Platz gemacht hat, daß also mehr oder weniger die Fülle stimmlischen Rohmaterials entscheidet, und das reicht allerdings für Mozart nicht aus.

Den wahren Grund der geringen Popularität von Figaros Hochzeit enthüllt aber ein bekannter römischer Kritiker, *Matteo Incagliati*, der im »Messaggero« schreibt: »Viele im Publikum stellten Vergleiche an zwischen dem Barbier Mozarts und dem Barbier Rossinis, Vergleiche, die einstimmig zugunsten Rossinis ausfielen. Das liegt daran, daß Mozarts Meisterwerk neben unsterblichen Teilen den Staub des Jahrhunderts aufweist, während Rossinis Werk nach 117 Jahren noch so frisch ist, wie am ersten Tag. Rossini hatte eben jene Synthese und jene dynamische Lebhaftigkeit, für die Mozart die Empfindung fehlte! —«

Aus diesen Sätzen sollte das neue Deutschland *eines* lernen: Der Deutsche hörte bisher ausländische Musik ohne zu vergleichen, oder indem er sie dann über die deutsche stellte. Der Italiener vergleicht immer und kommt

immer zu einem seiner eigenen Musik günstigen Ergebnis, auch wenn es sich um Mozart handelt. Darin liegt die Stärke seines national eingestellten Kunstempfindens.
Der Haushalt der Königlichen Oper für 1932 und 33, der soeben veröffentlicht wird, zeigt die Opfer, die sich Staat und Stadt auch in Italien auferlegen müssen. Die Einnahmen betrugen L. 4.268.172, die Ausgaben 8.889.47. Der Zuschuß 4.621.244, also mehr als die Einnahmen. Dieser Zuschuß (in deutscher Währung rund etwas über eine Million Mark) ist mit deutschen Zuschüssen verglichen außerordentlich hoch, denn er betrifft eine kurze Spielzeit von vier Monaten mit 70—80 Aufführungen, während die deutschen Zuschüsse ganzjährige Spielzeiten mit über 300 Aufführungen betreffen. Für die beginnende Spielzeit 1933/34 sind 9 Millionen Lire Ausgaben vorgesehen. Der Zuschuß wird 5 Millionen erreichen. *Maximilian Claar*

WIEN: Mit großem Aufwand und ehrlichem Fleiß wurde Verdis »*Othello*« in musikalischer und szenischer Erneuerung herausgebracht. Der geistige Urheber und Anführer solcher Opernfestlichkeiten ist unser Oberregisseur Dr. *Lothar Wallerstein*, ein Besessener seines Metiers, ein Fanatiker der Regie und des Ausstattungswesens. Ihm steht kein gleichwertiger musikalischer Führer zur Seite, und so verschieben sich die künstlerischen Kräfte im Gesamtbild der Aufführung unwillkürlich auf Kosten des musikalischen Teiles. Der Regisseur denkt ausschließlich an die Bildhaftigkeit seiner szenischen Effekte und fragt nicht, ob seine malerische Phantasie sich auch in Einklang mit dem Geist und dem Charakter der Musik befindet. Die objektive Schönheit der neuen Bühnenbilder — die Entwürfe stammen von *Klemens Holzmeister* und *Robert Kautsky* — steht außer Zweifel, aber mit der Musik oder mit dem Drama haben sie häufig nicht die geringste Fühlung. Das komplizierte Treppenarrangement, das im ersten Akt vom Hafen zum »Platz vor dem Schlosse« führt, ließ eine ebenso unübersichtliche Situation erwarten, und wenn im zweiten Akt der Blick auf das Meer und eine pittoreske orientalische Stadt freigegeben wird, so wirkt der märchenschöne Prospekt eher zerstreuend als konzentrierend; er trägt das »Credo« und das »Racheduo« hinaus ins Weite, statt im Einvernehmen mit Jagos Ohrenbläserei Spiel und Szene systematisch abzuriegeln. Der luxuriös ausgestattete »Hauptsaal« — man wähnt sich beinahe ins Peristyl eines türkischen Bades versetzt — benimmt der frechen Täuschung, die hier an Othello begangen wird, alle komödiantische und beinahe lustspielmäßige Unbefangenheit, und ebensowenig will Desdemonas schwelgerisches Schlafgemach mit der strengen Ökonomie der Musik in der Schlußszene übereinstimmen. — Im allgemeinen fehlt auch den Hauptdarstellern die unmittelbare, musikantische Beziehung zur Musik. Othello selbst *(Franz Völker)* wirkt in seinen Äußerungen nichts weniger als elementar und triebhaft. Er geht feiner, überlegter, bedachtsamer zu Werk, entfernt sich damit aber Schritt für Schritt von der Idee der Figur. Man sieht ihn weniger einer elementaren Leidenschaft preisgegeben, als an einem schmerzlichen Seelenkonflikt laborieren, in den er sich selbstquälerisch versenkt. Freilich, auch der Charakter der Stimme dieses äußerst kultivierten Sängers dringt auf Bedachtsamkeit in Technik, Tongebung und Ausdruck. Herrn Völkers kostbarer Tenor bewahrt selbst in den stärksten, heldisch gestrafften Kundgebungen einen gewissen lyrischen, sentimentalen Einschlag; Steigerung für einen Siegmund, Ablenkung für einen Othello. — Die Rolle des Jago wurde Herrn *Manowarda*, einem Bassisten, übertragen, dessen prächtige, klangvolle Stimme nichts von Falschheit und Tücke weiß und zumeist als ideale Mittlerin biederen, gemütlichen Wesens gilt. Und um diese offenkundige Fehlbesetzung zu ermöglichen, zögerte man nicht, einzelne Stellen zu transponieren. — Die Desdemona der Frau *Ursuleac* ist technisch reifer geworden; doch wird im allgemeinen nur das musikalische Ornament der Figur erfaßt, nicht diese selbst, nicht die Tiefe ihres blütenhaften Wesens, aus der erst Othellos Eifersuchtstragödie allen tiefen, dämonischen Sinn zu schöpfen vermöchte. — Für die musikalische Leitung unter *Clemens Krauß* ist es bezeichnend, daß allseits der feine, subtile, kammermusikalische Ton seiner Wiedergabe auffiel. Eine Oper, in der die Leidenschaft dampft, das Blut singt ... und äußerste Diskretion in der Auffassung: da muß etwas nicht stimmen.

Heinrich Kralik

* * *

* K R I T I K *

BÜCHER

FRITZ MÜLLER: *Das stilechte Spiel auf dem Cembalo.* Hermann-Moeck-Verlag, Celle 1933.

Das Wiederaufleben der Musik des Barock in unserer Zeit hatte zur Folge, daß auch Instrumente jener Epoche in ausgedehnterem Maße wieder in die Bezirke heutiger Musikpraxis einbezogen wurden. Neben den Blockflöten ist es vor allem das Cembalo, das wieder zur stilechten Wiedergabe der Barockmusik herangezogen, ja darüber hinaus sogar in Partituren zeitgenössischer Komponisten (z.B. bei Rudolf Moser) verlangt wird. Da sich die Spielweise dieses Instruments grundsätzlich von der des heutigen Klaviers unterscheidet, so ist es notwendig, daß der Spieler mit den Unterschieden vertraut gemacht wird. Dieser Aufgabe hat sich Fritz Müller unterzogen. In knapper, aber klarer Weise bringt er im zweiten Heft der »Gelben Musikhefte« des Verlags Möck eine Beschreibung der Kielinstrumente in der Einleitung, um dann auf die Probleme des Anschlags überzugehen. Eine gute Literaturangabe, die eine absolute Vertrautheit mit der Materie offenbart, weist auf entsprechendes Übungsmaterial hin und trifft stets das Richtige. Manches wird dabei betont, was das subtile und geschärfte Stilgefühl jenen Epochen als selbstverständlich erschien, das heute aber wieder gesagt werden muß. In einem besonderen Abschnitt ist das schöpferische Klavierspiel, eine Folge der Generalbaßpraxis, behandelt, die dem Ausführenden ein weites Feld eigenschöpferischer Betätigung frei ließ. Die Forderung des Verfassers, daß der Cembalist fähig sein muß, »lediglich auf Grund des bezifferten Basses begleiten zu können«, ist eine Eigenschaft, die der heutige Pianist wohl in der Mehrzahl der Fälle sich erst wieder erwerben muß. Eingehend wird dann die Verzierungstechnik (Triller, Praller, Mordent, Schleifer usw.) behandelt. Auch das Registrieren wird aufschlußreich dargestellt. Zum Schluß gibt der Verfasser sehr wertvolle Angaben über alte Klaviermusik »für den praktischen Gebrauch«. Zu Recht werden jene Bearbeitungen und Arrangements der Werke alter Meister, wie sie von Liszt, von Bülow und Busoni geschaffen wurden, abgelehnt, weil sie Ausdruckswert der Romantik hineintrugen, mithin also den Stil altklassischer Musik verfälschten.

Rudolf Sonner

GESCHICHTE DES ORGELSPIELS UND DER ORGELKOMPOSITION von *Professor Dr. Gotthold Frotscher.* Lieferung 1 (S. 1—64), Lieferung 2 (S. 65—128), Lieferung 3 (S. 129 bis 192). Drei Tafeln in Lichtdruck, Preis der Lieferung 1,85 RM. Das Werk wird in etwa 17 Lieferungen komplett. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Der Notwendigkeit einer mindestens halbjahrhundertlichen Umarbeitung ihrer Standwerke kann sich keine lebendige Wissenschaft entziehen. So erleben denn mit schöner Pünktlichkeit Musikwissenschaft, Berufsmusiker und Musikfreunde die Neugestaltung des alten Ritter »Zur Geschichte des Orgelspiels« an seinem 50. Wiegenfeste. Wieder einmal widerlegt die Tat den vielfach geäußerten Warnruf vor großen Zusammenfassungen als der noch jungen Forschungsdisziplin nicht zustehend, offenbart den Segen zeitweiser Revision über den Stand der Dinge. Frotschers »Neubearbeitung« ist allerdings mehr als das, ist eine Erfüllung; bedeutsam vornehmlich in unserer Zeit.

Um es gleich zu sagen: »Neubearbeitung« ist nur bedingt richtig. Das mögen Zahlen beweisen: von den 192 Seiten der ersten drei Lieferungen sind etwa zwei Drittel Bearbeitung resp. Erweiterung und Umgestaltung des in der alten Fassung auf rund 70 Seiten bewältigten Stoffes, alles andere ist vollkommen neu. Ganz selbständig gearbeitet sind Kapitel 1 bis 7, in denen erstmalig auf Grund sorgfältigster Quellenverarbeitung und mit glücklicher Profilierung des wesentlichen das Werden des Instruments von seinen Urahnen bis zum spätmittelalterlichen Orgeltyp des 14. Jahrhunderts, ferner die Anfänge des Orgelspiels und die ersten Denkmäler der Orgelmusik behandelt werden. Mit Kapitel 8 betritt Verfasser vorbebautes Land. Richtig wird dem deutschen Orgelspiel der Vortritt vor dem der anderen Nationen gewährt, die Gliederung nach Schulkreisen erfolgt an Stelle der nach Meistern. Damit wird unmittelbar klar, in welcher Richtung des Bearbeiters eigenste Arbeit liegt. Während Ritters biographische und Inhaltsangaben der großen Quellenwerke im wesentlichen weitgehend verwertet werden konnten, erfährt die Materie durch Frotscher nach der stilkritisch-historischen Seite hin die notwendige Klärung und Vertiefung. An Stelle der für das musikwissenschaftliche Schrifttum der Achtziger Jahre bezeichnenden unsicheren und vielfach nur umschreibenden Wertungen und Urteile treten solche von absoluter Klarheit, Eindeutigkeit und Verständlichkeit. So entsteht in vier Kapiteln ein lebendiges Bild von Orgelkunst und -spiel im 16. Jahrhundert vor dem sicher umrissenen Horizont der allgemeinen Musikentwicklung. (Mosers schönes Hofhaimer-Buch konnte wohl aus verlagstechnischen Gründen nicht mehr eingearbeitet werden.) Dankenswert faßt überdies ein eigener Abschnitt (II) das Wesentliche über die Orgel in der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts knapp zusammen. Von der Darstellung fremder Orgelkunst liegt vorerst die der französischen im 16. Jahrhundert geschlossen vor. — Bildmaterial der zwei ersten Lieferungen: der bekannte Genter Altar und Landinos Grabmal. Spätere Lieferungen werden wohl auch Notationsprobleme und solche des Orgelbaues berücksichtigen. Die Notenbeispiele sind dem alten Ritter gegenüber naturgemäß um ein vielfaches vermehrt; wohl hätte sich, angesichts der günstigen Publikationsmöglichkeit, die Heranziehung mehr noch unveröffentlichten Musikgutes empfohlen. Aber das sind Spezialwünsche des Historikers. Über ihnen steht die schon aus den drei ersten Lieferungen gewonnene frohe Erkenntnis: die nach Inhalt und Darstellung modernen Ansprüchen genügende Geschichte der Orgelkunst ist im Werden!

Erich Schenk

MUSIKALIEN

GIOVANNI BASSANO: *Sieben Trios für Geige, Bratsche und Gambe oder andere Melodieinstrumente aller Art.* Herausgegeben von *Edith Kiwi.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Bezeichnung Trios ist sehr euphemistisch, denn es handelt sich um sieben ganz kurze Sätze aus dieses alten Venetianers 1585 gedruckten Fantasie a 3 voci. Sie sind ganz leicht auszuführen und geben eine gute Vorstellung davon, wie vortrefflich der Stil der imitierenden Motetten hier ins Instrumentale übertragen worden ist. *Wilhelm Altmann*

HERMANN KAPLAN: *Violin-Studio.* Universal-Edition Nr. 10450, Wien.

Die vorliegende, auf gutem Papier gedruckte Sammlung von Etüden und Kaprizen, die Hermann Kaplan geschickt zusammengestellt hat, umfaßt ein reichhaltiges Übungsmaterial, das sich vom mittleren Schwierigkeitsgrad steigert bis zur Virtuosentechnik. Die besten Geigenpädagogen des 19. Jahrhunderts: H. E. Kayser, F. Mazas, J. Dont, D. Alard, F. Fio-

rillo, J. Hubay (von ihm bearbeitet: Kreutzer und Rode), P. Gaviniès und H. Wieniawsky sind vertreten. Die manuelle Geschicklichkeit wird systematisch geschult, ebenso die Sicherheit der Bogenführung. Besonders geschickt sind die von Kaplan erfundenen Zeichen für die verschiedenen Stricharten und Bogeneinteilungen (Spitze, Mitte, Frosch usw.). Das Spielen auf einer Saite, das Übergehen, Lagenwechsel führt hin zu einer erstrebenswerten Treffsicherheit. Die Vielfältigkeit des vorgelegten Übungsmaterials ist einer intensiven Durcharbeitung würdig; das Interesse bleibt immer wach, weil sich nirgends eine akademische Langeweile breit machen kann. Für den strebsamen Geiger ist diese Sammlung ein Hilfsmittel, das ihm nur förderlich sein kann.

Rudolf Sonner

KURT VON WOLFURT: *Fünf Lieder, op. 10. Vier Lieder, op. 11. Vier Lieder, op. 13.* Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Zeichneten sich die in Heft XXV/4 der »Musik« besprochenen Goethe-Lieder schon durch eine Fülle urgesunder und stets vornehmer Phantasie aus, waltete in ihnen meisterliche Beherrschung alles Formalen in Verbindung mit verinnerlichter Ausdeutung des dichterischen Gehaltes, so hat das Gleiche auch für die neueren Lieder zu gelten; für viele unter ihnen gar in erhöhtem Maße. Eine technische Sonderheit verdient Erwähnung: der häufige Wechsel der Enharmonik zwischen Singstimme und Begleitung. In Wirklichkeit bedeutet er nicht die Erschwerung, die er zu sein scheint. Denn tritt für den Sänger schon das psychologisch wichtige Moment der Einfachheit hervor, so kommt hinzu noch die wundervolle Sättigung des Klanges, so daß dieser Dualismus doch vollauf seine innere Rechtfertigung besitzt.

Das Streben nach motivischer Einheitlichkeit macht sich auch da geltend, wo seine Handhabung freier wird. Polyphones drängt sich nicht selbstherrlich vor, doch bleibt seine bindende Kraft bis in die scheinbar untergeordneten Elemente hinein deutlich spürbar. In vereinzelten Stücken begnügt sich die erstaunlich reiche Harmonik fast ausschließlich mit Dreiklängen. Diese werden aber in ihren kühnen Beziehungen und durch das Eingreifen geradezu genialer Vorhalte so frei und doch so organisch miteinander verwoben, daß die Wirkung prachtvoll ist. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Art ist das erste Stück aus *op. 10.* Das zweite geht von fast volkstümlichem Grundton aus. Aber die Mystik der Klänge führt immer weiter zu einer *inneren* Schönheit. Wundervoll die in der dramatischen Steigerung immer reicher sich einstellenden Gegenstimmen! Bei einer fast rhapsodisch anmutenden Freiheit herrscht dennoch strengste organische Geschlossenheit. In der Herbheit der sich überschneidenden Linien stößt das dritte sehr weit vor. Dadurch wird die leidenschaftlich-wilde Stimmung sehr gut getroffen. Wie gedämpfte Farben eines altmeisterlichen Bildes berühren die prachtvoll geführten Linien des vierten Stückes. Straffheit und Knappheit im letzten dieser Stücke beweisen, daß kecke Behandlung eines heiteren Stoffes nicht im Gefilde des Kabaretts zu landen braucht.

Sehr reich an Gegensätzen des Ausdrucks ist *op. 11.* Das erste Stück daraus bringt ätherisches Aufleuchten in den lyrischen Abschnitten, die Stimme des Todes ist in ihrer Entmaterialisierung voll unirdischer Schönheit. Nr. 2 (auch mit Orchester erschienen) ist von fast pastellartiger Zartheit. Ruhig und innig fließen die Melodien gegeneinander, von freischwebenden Harmonien durchrieselt. Sehr fein auch das dritte mit seinen beiden klar umgrenzten Stimmungsbezirken. Ein Stück von wahrhaft hinreißender Lebenskraft ist das letzte.

Macht es große Freude, sich eingehender mit diesen Liedern zu beschäftigen, so wird der Höhepunkt doch vielleicht mit *op. 13* erreicht. »Helle Nacht« gliedert impressionistische Mittel überzeugend in die einheitliche Gestaltung ein. Bewunderswert, wie diese Geschlossenheit Träumerisches und aufwallende Leidenschaft umfaßt! Die Zartheit in »Seliges Vergessen« wird durch die kühne Führung der Singstimme und durch die reiche harmonische Auflockerung vor jeder Weichlichkeit bewahrt. Anmutvollen Reiz enthält das zierliche dritte Stück. Ein ganz hervorragender Wurf ist die großartig aufgebaute hymnische Ode »Großer König aller Götter«. Ein immer gewaltiger aufbrausendes Wogen und Streben, das in begeisternder Krönung ausklingt.

Es würde den Rahmen der Besprechung sprengen, wenn Einzelheiten näher beleuchtet werden sollten. Von der Innerlichkeit des Ausdrucks und der untrennbaren Organik würde ein analytisches Zerschneiden zudem doch nur ein unvollkommenes Bild geben können, wenn nicht gar auch wieder Raum zur Synthese gegeben wäre. Es offenbaren sich immer neue Schönheiten und persönliche Züge, die

zu gründlicher Beschäftigung anregen. — Da die Mehrzahl der Lieder in mehreren Stimmlagen erschienen ist, so öffnet sich allen Freunden echter Kunst ein reiches und sehr dankbares Betätigungsgebiet. *Carl Heinzen*

LASZLO LAJTHA: *II. Trio à Cordes, op. 18.* Rozsavölgyi u. Cie., Budapest.
In dem vorliegenden Trio mischen sich zwei deutlich unterschiedene Gefühlssphären. Der erste und dritte Satz entspringen einer weltverlorenen Mystik. Lang geschwungene Themen verbinden sich in kontrapunktischer Nachahmungstechnik zu Klanggebilden bizarrster Art. Aus einer andern Welt scheinen der zweite und vierte Satz zu stammen. Hier sprudeln lustig bewegte Spielthemen umher. Besonders im vierten Satz zeigt sich der Komponist als echter Ungar. Die ungarische Leidenschaft ist schon seit langem sprichwörtlich. Jetzt wollen die Ungarn anscheinend auch den ersten Preis in Atonalität gewinnen. Jedenfalls scheint Lajtha nicht geneigt zu sein, uns irgend etwas in dieser Richtung zu ersparen. *Friedrich Herzfeld*

ALTHAMBURGER OPERNSUITE, nach Kompositionen von *Reinhard Keiser* aus den Jahren 1700—1734, zusammengestellt und instrumentiert von *Hermann Unger*. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.
Der Ouvertüre »Jodelet«, derb-frischer Bauernschwank-Musik folgen, geschickt und geschmackvoll eingereiht, vier Arien aus »Die Macht der Tugend«, »Orpheus«, »Pomona« und »Diana«, der auch ein wundersam zartes Duetto entnommen ist. Gleich die ersten Takte (Zwiegesang beider Oboen) fesseln in Melodik und Harmonik. Die Ariensoli, deren Worte man ganz gern mitlesen möchte, gab Hermann Unger dem Englisch-Horn, der Flöte, Violine und dem F-Horn. Die Instrumentation zeigt schon bei der Ouvertüre klangvollen Satz und wuchtige Gruppierung: C-Trompete, je zwei Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner gegen Streichquintett. In der Spieldauer von 24 Minuten ziehen reiche Proben altdeutscher Bühnenmusik vorüber und geben ein farbenprächtiges Gesamtbild. *Friedrich Baser*

WERKE VON JON LEIFS. Verlag: Fr. Kistner & C. F. Siegel, Leipzig.
Die Eigennote Jón Leifs erweist sich sowohl stimmungshaft als auch tonal wie harmonisch landschaftlich und bewußt völkisch gebunden, ohne für mitteleuropäisches Empfinden wirklich volkstümlich zu sein. Er schafft eine in ihrer mittelalterlich organal-quintigen Haltung, in den endlosen liegenden Harmonien und hartnäckig gehaltenen Stimmen, in der dissonanten, holzschnittartigen Kontrapunktik und klanglichen Monotonie geradezu archaistisch-primitiv anmutende Musik, die jedoch eines exotischen Reizes nicht entbehrt. In seinen »Drei Orgelvorspielen« gibt sich seine Linienführung — vor allem in Nr. 3 (Begräbnischoral — Wie in dem Wiesengrunde) — wenig orgelmäßig. Die in durchaus expressionischen Klangbildungen sich bewegende Harmonik, um die sich die zueinander konsonante Diskant- und Pedalstimme legen, kann selbst die durchsichtigste Registrierung kaum durchleuchten. Die rhythmische Gestaltung von Nr. 1 (Vergangen ist der lichte Tag) wird in ihrer Dreistimmigkeit von zu ausgeprägtem Gleichmaß beherrscht und begleitet den Cantus firmus in Quintenparallelen. Nr. 2 (Im Flugschritt eilt meine Lebenszeit) bringt zu einer über dem Choral dem Text entsprechend sich fließend ohne sonderlichen motivischen Einfall bewegenden Oberstimme eine völlig charakterlose Füllung. Sein »Vater unser«, für Singstimme und Orgel, erscheint dagegen wesentlich tonal, als Komposition unnötig zerrissen und operiert mit ziemlich abgegriffenen Kadenzen. In seinen »Isländischen Weisen« und »Meeresliedern« bietet uns Leif drei- und vierstimmige Sätze für Männerchor, unter denen »Vom Tode« und das »Trinklied« melodisch fesselnde Einzelzüge aufweisen, als Ganzes allerdings sich kaum in der Männerchorliteratur einbürgern dürften.
Die »Isländischen Singtänze« bieten Gesänge in Tanzrhythmen mit absichtlich leere Saiten bevorzugender Streicherbegleitung. Sie und das erste der beiden »Edda-Lieder«, dazu »Mond hingleitet« und »Wiegenlied« erscheinen — letztere in Faktur und Charakteristik — als stärkste Gaben des Tonsetzers. In Nr. 3 seiner »Kirchenlieder« für Singstimme und Klavier (oder Orgel) wählt er dagegen reichlich gesuchte Harmonien, in Nr. 1 und 2 (auch als zweistimmiger Männerchor möglich) wirkt die Begleitung äußerst starr. *Gaston Dejmek*

W. NIEMANN: *Wasser-Pastelle* op. 122. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Die 3 Klavierstücke entsprechen ihren feinsinnigen poetischen Vorwürfen (»Die Fontäne von Alexandersbad«, »Die schwarzen Schwäne«, »Der Wildbach«). Sie verraten den farben-

frohen Maler und klavieristischen Klangkünstler, als den wir Niemann seit langem kennen und schätzen. Auch in diesen Skizzen leuchtet der dunkle Zauber seiner zarten Klänge und »Lichter« auf. Wem nicht nur »Finger«, sondern auch eine koloristische Klangseele gegeben, der erwecke diese Poesien zum Leben. *R. M. Breithaupt*

EDGAR RABSCH: *Deutsche Kantate für Sing- und Sprechstimme mit Begleitung.* Verlag: Adolph Nagel, Hannover.
Der Holsteiner Komponist hat hier für die deutsche Jugend ein Werk geschrieben, das in zyklischer Anlage Vertonungen von Gedichten verschiedener Freiheitsdichter enthält. Das bewußte Aufbauen auf dem dorischen Tetrachord gibt dem ganzen Werk eine geschlossene, feierlich wirkende Haltung. Die einzelnen Chorstellen sind im unisono oder in Kanonform geschrieben und lassen damit jedwede Besetzung zu. Soweit der mit näheren Bezeichnungen versehene Klavierauszug eine Beurteilung gestattet, ist das Orchester farbig und glanzvoll behandelt. Die Stimmführung erscheint einfach und natürlich, der Zusammenklang wirkt vielfach modern. Über die hier sich aufdrängende Frage, ob man eine »Deutsche Kantate« in deutscher Volksliedmelodik oder in einer Kirchentonart komponieren soll, werden die Praxis und auch die Zukunft zu entscheiden haben. Der zum Ausdruck kommende Wille zum Neuen muß anerkannt werden. *E. Röder*

J. S. BACH: *Adagio und Fuge g-moll aus der 1. Sonate für Violine allein,* für Klavier bearbeitet von Winfried Wolf. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
Seit Robert Schumann diesen Solosonaten durch seine Klavierbegleitung »harmonische Tragbänder« anlegte, folgte eine Fülle der Bearbeitungen. Pianistisch ist wohl diese Ausführung in die Tiefe gehend, diese doppelt fundamentierte Basis, wie sie Winfried Wolf bietet. Ob aber der alte J. Sebastian eitel Freude an ihr hätte? Gewiß so wenig, wie alle Geiger, denen diese mechanische Vergröberung eines ihrer kostbarsten Kleinode fast fatal vorkommen muß. Könnte sich diese Bearbeitung im Konzertsaal durchsetzen, so wäre es selbst um die höchste geigerische Wiedergabe geschehen. Denn keine Geige kann es mit dem saitenbespannten Eisenrahmen eines Konzertflügels aufnehmen: das wäre ein Wettkampf zwischen einem Florettfechter und einem Zweihand-Schwertschwinger! Und doch bleibt Winfried Wolf der bisher üblichen Geigenwiedergabe verfallen, besonders in der vorgeschlagenen Wiedergabe der Viersaiten-Akkorde, wie sie mit den neueren Bögen angerissen werden. Die alten Rundbögen, wie sie neuerdings Albert Schweitzer befürwortet, erlaubten noch weniger solche Dynamik, wie sie freilich auf dem Klavier eine Leichtigkeit ist. Für die Pianisten bleibt Wolfs Danaergeschenk dennoch eine willkommene Verbreiterung ihrer schon so reichlich bedachten Literatur. *Friedrich Baser*

PAUL KICKSTAT, *Vorspielbuch* (Band III der »*Choralvorspiele*«) Kallmeyer-Wolfenbüttel.
Schlichte Frömmigkeit spricht aus diesen dreistimmigen Choralvorspielen. Der saubere, klare Satz führt zweistimmig ein aus dem Choraltext entsprossenes Thema durch, über dem die Choralzeile aufsteigt. Jedes der zwölf im 3. Bande vereinigten Vorspiele trägt sein eigenes Gesicht. »Nun singet und seid froh«: über einem Orgelpunkt strebt freudig ein Achtelthema, darüber schwebt dann das Choralthema: ein Meisterwerk unter diesen zwölf Griffen in unerschöpflichem Born.
Alf Nestmann

MAX BURCHARD: *5 Lieder.* Georg Kallmeyer Verlag.
Von Max Burchard liegen 5 Lieder für Singstimme und Klavier vor aus den Jahren 1909 bis 1914. Inzwischen haben wir einen unerhörten musischen Stilwandel miterlebt, von denen diese Gesänge nichts wissen. Es sind neuromantische Musiken, formal sehr klar, unproblematisch-gesund, gelegentlich etwas ausgesponnen über erlesene Dichtungen um Walther von der Vogelweide, Hölderlin, Hartleben, Bartsch und Hesse. Durchaus sanglich und geschickt im Klaviersatz leugnen diese Lieder nicht gute Meister. »Am Abend« überstreicht sogar große Flächen, während »Unter den Linden« ins Detail geht und »der Dichter« dankbare Gegensätze glücklich gestaltet.
Gaston Dejmek

BACH-VORSTUFE: *Stücke aus Joh. Seb. Bachs kleineren Werken für Klavier,* ausgewählt von *C. A. Martienssen.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Diese Sammlung von 25 kleinen Stücken ist nicht nur brauchbar, sondern geradezu eine Erlösung von einem alten Dilemma. Jeder Klaviermeister empfand die Lücke, die sich zwischen den »Kl. Präludien und Fughetten«

und den »Zwei- und dreistimmigen Inventionen« Bachs' auftat. Sie darf nunmehr durch die Martienssensche Zusammenstellung als überbrückt gelten. Die meist dem »Notenbuch der Anna Magdalena Bach« (1725) und dem »Clavierbüchlein für Wilh. Friedeman Bach« (1720) entlehnten Tanzstücke kann man unmittelbar an die kleinen Präludien und Fughetten im Studium anschließen. Den »Inventionen« wird dadurch der Weg bereitet. Bereicherungen, wie das Adagio c-moll und das Largo d-moll, die Bach nach Vivaldis Konzerten bearbeitet und seinen kleinen Studien einverleibt hat, oder das Menuett g-moll von G. H. Stölzel, sowie die »Drei Klavierstücke in Suitenform« von G. Ph. Telemann, die man bislang Bach zugeschrieben, wirken besonders angenehm und beweisen die feinsinnige Art des Herausgebers, der an dem originalen Notenbild kaum etwas verändert hat. Lediglich die Tempovorschriften und andere notwendige Bezeichnungen sind hinzugefügt, dagegen die älteren kürzeren Bögen Bachs belassen, soweit sie seine Artikulation erweisen. Die klaviergemäßen Bögen sind ebenso wie die Staccati und der Fingersatz Zutaten des Herausgebers. Alles in allem eines der wertvollsten Schulwerke von klassisch-instruktiver Bedeutung. *R. M. Breithaupt*

TH. W. WERNER: *Zweite Suite für eine Geige und eine Bratsche.* Deutsche Hausmusik der Gegenwart. Heft 1. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft. Wolfenbüttel, 1933.
Die fünf Sätze dieser Suite erfreuen durchaus durch ihre festgefügte und logische Stimmführung. Man freut sich aber auch über das pulsierende Temperament und die schöpferische Begabung, die aus diesem Duett sprechen. Fesselnd bleibt immer der rhythmische Impuls, der nicht einem Grübeln am Schreibtisch entspringt, sondern aus musikalischem Urgrund aufquillt. In den fünf Sätzen sind gefühlsmäßige und reflektierende Stimmungen zu einer seelischen Einheit verschmolzen. Neben der eigenwilligen Führung der Stimmen in horizontalem Ablauf tritt im dritten Satz ein klanglich reizvolles Pizzicato-Zwischenspiel, in welchem die Klangfarbe der Laute spielerisch nachgeahmt wird. Die überall sich offenbarende straffe Zeichnung erfährt in dem »hurtig fließenden« Schlußsatz (Fuge) eine besonders lobenswerte Verdichtung. Allen denen, die sich für ein neues Aufblühen der deutschen Hausmusik einsetzen, kann dieses Werk nur wärmstens empfohlen werden Der technische Schwierigkeitsgrad beider Stimmen ist so gehalten, daß sie von jedem einigermaßen vorgebildeten aktiven Musikliebhaber für den sie auch bestimmt sind, bewältigt werden können. *Rudolf Sonner*

KURT THOMAS: *Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier,* op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Hierin ist bewußt, besonders in den Ecksätzen an die Sonaten für Violine und Cembalo des 18. Jahrhunderts angeknüpft, freilich nicht in der oft durchaus modernen Harmonik. Die melodische Erfindung ist am stärksten in dem Scherzo. Die vier Sätze sind sehr knapp gefaßt und sehr klar gearbeitet. Besondere Schwierigkeiten sind in dieser Sonate kaum vorhanden, so daß sie auch für Freunde der Hausmusik in Betracht kommt. *Wilhelm Altmann*

MELCHIOR FRANCK: *Fünf Hohelied-Motetten.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin.
Mit der Herausgabe alter weltlicher und geistlicher Chormusik in dem bis Heft 24 gediehenen »Chorwerk« hat sich Dr. Friedrich Blume eine dankenswerte Aufgabe gestellt: bisher vernachlässigte Kirchenmusikwerke überkonfessioneller Haltung, Motetten und Messen, aber auch Madrigalkunst und Chanson wiederzuerwecken. Dieses Heft 24 gibt Anna Amalie Albert heraus: fünf auserwählte Motetten aus Melchior Francks »Geistlichen Gesäng und Melodeyen, deren der mehrer Theil aus dem Hohenlied Salomonis . .« von 1608. Fast schien es, als habe der zwei Jahre zuvor verstorbene Leonhard Lechner alle lyrischen Möglichkeiten des »Hohenliedes« ausgeschöpft. Aber es gelang Melchior Franck dennoch, in seinem fünf- bis sechsstimmigen Satz die neuanstrebende Motettenkunst seiner Generation zum Siege zu führen im Kampf gegen die Motettformen Orlando di Lassoscher Prägung. So handlich in geschmackvoller Auswahl geboten, dürften diese köstlichen Vokalproben altdeutscher Kunst wieder neu Wurzel fassen in unserer Chorpraxis.
Friedrich Baser

KAMILLO HORN: *Das Mädchen am See,* für tiefe Stimme und Klavier, op. 72, Nr. I. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.
Ein dilettantisches Machwerk, von kitschiger Melodik erfüllt. In einer ernsthaften Musikzeitschrift ist kein Wort darüber zu verlieren. Traurig ist nur, daß solche Produkte immer noch einen Verleger finden. *Kurt Westphal*

NEUE SCHALLPLATTEN

Wenn heute der Rundfunk stets als das Wunder der Zeit gepriesen wird, so sollte man dabei niemals die Schallplatte vergessen, die im Leben unserer Tage eine nicht minder wichtige Rolle spielt. Sie hält die Ereignisse im Klang fest und gibt über den Charakter einer akustischen Kulisse hinaus in Wort und Ton den lebendigen Eindruck von Persönlichkeit und Werk weiter. So dient sie der Geschichte in gleichem Maße, wie der Kultur und Volkserziehung. In der Musik ist sie zum Weltecho geworden. Mit der Vervollkommnung der Aufnahmetechnik erfüllt sie heute höchste Ansprüche an die Originalität der klanglichen Wiedergabe. Und weil sie im Klang, von mehr oder weniger erkennbaren Retuschen abgesehen, Werk und Wiedergabe spiegelt, ist sie der kritischen Betrachtung wert. Dieselben Maßstäbe, die einer künstlerischen Leistung im Konzertsaal oder im Opernhaus gelten, bestimmen auch hier die Wertung, die die Spreu vom Weizen sondert. Der Übersichtlichkeit halber erfolgt die Besprechung nach der Produktionsherkunft; wo sich bei verschiedenen Aufnahmen derselben Musikstücke Vergleichsmöglichkeiten bieten, werden solche Parallelen selbstverständlich gezogen werden, wie es überhaupt zu den schönsten und anregendsten Erlebnissen der Schallplatte zählt, ein und dasselbe Werk in mannigfaltiger Interpretation hören zu können.

Grammophon

Wilhelm Furtwängler spielt mit den Berliner Philharmonikern Beethovens »*Egmont*»-Ouvertüre (67055), plastisch im Klanglichen. Die »Siegessinfonie« des Schlußteils bleibt in der fortreißenden Kraft der Steigerung, bei rasantem Tempo, trotzdem deutlich in den Figuren. Der *Trauermarsch* aus Wagners »*Götterdämmerung*« (67054) empfängt durch Furtwängler den breiten Atem der Anlage, aber auch ein Hochtreiben der Dramatik, in der die Blechbläser ehern durchschlagen.

Für das stilvolle Musizieren der Philharmoniker zeugt auch das unter *Alois Melichars* Leitung gespielte *Brandenburgische Konzert Nr. 1*, F-dur, von J. S. Bach (27313/15). Wie empfindungstief und leidenschaftlich ist das Adagio ausgedeutet, ohne romantische Klangpolsterung!

Für zwei herb und männlich im Ausdruck gesetzte Löns-Lieder von *Paul Graener*, »Winter« und »Der König« (62713), ist *Heinrich Schlusnus* ein großartiger Gestalter.

Odeon

Franz Liszts »*Mazeppa*« ist eine rassige Tondichtung, die über das Programmatische hinaus durch ihre realistische Gegenständlichkeit packt. Der Münchener Generalmusikdirektor *Hans Knappertsbusch* dirigiert das Werk klanggesättigt, pathetisch und mit einem musikantischen Elan, der auch die schwächeren Episoden der Musik bedeutungsvoll heraushebt (O-11897-99).

Rosalind von Schirachs Sopran hat noch nicht das rechte Verhältnis zum Mikrophon gefunden. In dem Gebet der Elisabeth aus »Tannhäuser« und Elsas Gesang »Einsam in trüben Tagen« aus »Lohengrin« hält sie stimmlich so zurück, daß ihr persönlicher Timbre verloren geht (O-11950). Ihre Stimmkultur verleugnet sich selbst dort nicht, wo sie den Ton übertrieben vorsichtig ansetzt.

Herbert Ernst Groh ist ein Tenor, der auf dem besten Wege ist, Tauber den Rang abzusingen. In zwei Schlagern aus dem Tonfilm »Das Lied vom Glück« (O-11917) überrascht er durch die Leuchtkraft der Höhe und den Geschmack einer Singweise, die auf die üblichen sentimentalen Vorhalte verzichtet.

Claire Fuchs-Kaufmann singt den von Leo Blech textlich und musikalisch eingerichteten »Liebeswalzer« von Johann Strauß (O-11932) mit einer unbekümmerten Frische und Natürlichkeit. Die Orchesterbegleitung läßt zu wünschen übrig.

Telefunken

Vor Jahren waren einmal Kurzopern ein begehrter Artikel. Man strich eine Oper so zusammen, daß man die wesentlichen Partien auf 4 bis 6 Platten unterbringen konnte. Telefunken bringt eine neue Form des Opernpotpourris in Gestalt von *Opernquerschnitten*, für die jeweils eine große Platte ausreichen muß. Ohne Gewaltkuren geht es in solchen Fällen nicht ab. Die Absicht, möglichst viel zu geben, verführt zu Einschnitten, die musikalisch nicht immer zu verantworten sind. Der Querschnitt durch Verdis »*Aida*« (E 1475) streicht gleich zu Beginn aus Radames' Arie ein kräftiges Mittelstück heraus. Aber *Elsa Wieber*, *Margarethe Klose* und besonders der Tenor *Willy Störring* zeigen mit dem Chor der Städtischen Oper prächtiges Stimmaterial. Die Präzision der Chöre ist auch der beste

Eindruck des Querschnitts von »*Hoffmanns Erzählungen*« (E 1238). *Hans Reinmars* Bruchstück aus der Spiegelarie und *Anni Frinds* Sopran prägen sich vorteilhaft ein, weniger der Tenor Constantin Stellakis, der über gutes Material zu verfügen scheint.

Für das Finale des ersten Aktes aus Verdis »*Othello*« (E 1504) setzen sich *Marcel Wittrisch* und *Elsa Wieber* in schöner ausgeglichener Harmonie der Stimmen ein. Elsa Wiebers Sopran bestrickt durch eine Wärme und Reinheit ohnegleichen. Wittrischs Tenor geht in Arien aus Puccinis »Bohème« und Verdis »Troubadour« (E 1495) mächtig los. Diese beiden Arien sind in der Aufnahme sehr effektvoll gelungen. Eine ausgesprochen schöne Tenorstimme besitzt auch *Peter Anders*, der aus Puccinis »Turandot«: »O weine nicht, Liu« und »Keiner schlafe« singt (A 1510).

Aus dem Violinkonzert in g-moll von Bruch spielt *Georg Kulenkampff* das Adagio mit lauterem, singenden Ton, der die Tiefe der Kantilene wirklich erschöpft (E 1492). Webers »*Freischütz*«-*Ouvertüre* wird von *Eugen Jochum* mit den Philharmonikern forsch und schwungvoll wiedergegeben.

Der *Regensburger Domchor* (Die Domspatzen) wirkt immer wieder erhebend durch die jugendfrische Reinheit der Stimmen. Unter Domkapellmeister *Dr. Th. Schrems* singen die Knaben Volkslieder (»In einem kühlen Grunde« — »Drunten im Unterland A 1502), jedoch erscheint eine von zwei Knaben gesungene Szene aus Humperdincks »Hänsel und Gretel« (A 1507) als fehlgegangenes Experiment.

Märsche und Soldatenlieder

Die Musik der nationalen Erhebung, ihre Lieder und Märsche, haben den Aufschwung begleitet. Die urwüchsige Volkskraft, die hinter dieser Musik steht, spricht aus jedem Stück, das schon durch ihr Dasein seinen Zweck erfüllt. Fürsts *Badenweiler-Marsch*, gespielt von der Kapelle der Standarte XII, und der Stahlhelm-Bundesmarsch »*Hakenkreuz am Stahlhelm*«, von der Stahlhelm-Bundeskapelle-Groß-Berlin gespielt, sind zwei volkstümliche, dabei ausgezeichnet gelungene Aufnahmen (Grammophon 1416). »*Die SA singt*« (Telefunken A 1545) enthält die bekanntesten Soldatenlieder des Dritten Reiches, von Lisa und Lore bis zu Annemarie, gesungen vom Chor des Sturm 33 (Hans Maikowski †), und Märsche, die Carl Woitschachs Blasorchester schmissig spielt. Schließlich verdient ein *SA-Lieder-Potpourri* (Gloria GO-10850) Erwähnung, dem von der ausgezeichneten SS-Kapelle der Standarte 36 aus Danzig eine kraftvolle Wiedergabe zuteil wird. *F. W. H.*

* ECHO DER ZEITSCHRIFTEN *

FRIEDRICH DER GROSSE UND DIE MUSIK

DIE 50 000 KONZERTE DES GROSSEN KÖNIGS

Es ist bekannt, daß Friedrich der Große zeitlebens eine besondere Vorliebe für Grauns Gesangs- und Quanz' Flötenkompositionen hatte, die soweit ging, daß er fast keine anderen hören mochte. Das hatte auch darin seinen Grund, daß Graun selbst ein vortrefflicher Sänger und Quanz ein hervorragender Spieler war. Weniger bekannt ist aber, mit welch eisernem Fleiß und welch hartnäckiger Ausdauer der König zeitweise seine Musikstudien trieb. Schon als Kronprinz, als sein Vater ihm streng untersagt hatte, Musik zu treiben, nahm er öfters seine musikalischen Begleiter mit auf die Jagd und hielt im Walde ein Konzert ab. Später, als König, spielte er nicht selten drei, auch vier Quanzische Konzerte hintereinander, was ihm recht schwer wurde, da er beim Flötenspiel keinen guten Ansatz hatte und viel Luft danebenging. Trotzdem wurde er einer der größten Flötenspieler seiner Zeit. Besonders wußte er zärtliche und rührende Empfindungen im Adagio »bis zum Entzücken schön« — wie ein alter Bericht lautet — auf diesem Instrument auszudrücken. Nur wenige genossen das Vergnügen, ihn zu hören, denn nie wurde einem Fremden der Zutritt zu den Konzerten gestattet, in denen er selbst, von einigen auserwählten Tonkünstlern begleitet, spielte. Selbst im Kriege musizierte er täglich eine Stunde, sobald er nur die Muße dazu fand, und spielte Konzerte von Quanz oder solche eigener Komposition so vollendet, als ob das Flöten-

spielen die einzige Beschäftigung seines Lebens gewesen wäre.

*

Als er im letzten schlesischen Kriege eine Nacht in einem schlesischen Dörfchen zubrachte, ging er abends in seiner im Erdgeschoß gelegenen Stube, auf der Flöte phantasierend, auf und ab. Da bemerkte er durch ein halboffenes Fenster, daß der alte Schulmeister des Ortes, in seinem Feststaat gekleidet, vor dem Fenster lauschte, sich aber vorsichtig an die Mauer drückte, um nicht gesehen zu werden. Der König schlug den Fensterflügel zurück und rief hinaus: »Was will Er?« Zu Tode erschrocken, stotterte der arme Überraschte: »Ew. königl. Majestät — Dero untertänigster Knecht — bin ein so großer Liebhaber von der edlen Musik — da konnte ich denn dem Triebe nicht widerstehen...« — »Nun, so bleib Er stehen!« sagte der König freundlich, öffnete das Fenster weit und spielte noch eine Weile fort. Der ehrliche Alte, der weder jemals gute Musik gehört noch Milde von einem Großen erfahren hatte, hörte mit leuchtenden Augen voller Entzücken zu. Endlich legte der König die Flöte beiseite und wollte das Fenster schließen. Da stürzte eilig der alte Schulmeister herbei und rief hingerissen: »Nein, Ew. Majestät, das hätte ich Ihnen nicht zugetraut!«

*

Quanz hat für Friedrich beinahe vierhundert Konzerte gesetzt. Von ihm, seinem alten Lehrer, allein duldete es der König, daß er ihm beim Spiele leise den Takt gab, und sah es auch gern, wenn er ihm zuweilen ein halblautes Bravo zurief. Zu tadeln wagte Quanz nicht, räusperte sich aber manchmal vornehmlich, wenn er etwas auszusetzen hatte. Und Friedrich wußte es richtig zu deuten. — Franz Benda, der den König gewöhnlich akkompagnierte, berichtet, daß nach einer ungefähren Schätzung Friedrich in seinem Leben bestimmt über 50 000 Konzerte geblasen habe. Aus seinen eigenen Kompositionen — so viel Mühe sie ihm und noch mehr denen, die sie korrigiert haben, gekostet haben, machte sich der König — wenigstens in seinen späteren Jahren — nicht viel. Es war vielleicht mehr Ehrgeiz als künstlerischer Trieb, was ihn zum Komponieren veranlaßte. Es tat ihm aber sehr weh, als er im Alter aufhören mußte, Flöte zu spielen. »So muß ich mich von einem Freunde nach dem andern trennen«, sagte er traurig.

*

Trotz seines trefflichen Flötenspiels verfuhr Friedrich oft mit dem Takt ziemlich despotisch. Bei einem Aufenthalt in Leipzig, während des Siebenjährigen Krieges, bekam er Lust, ein Abendstündchen mit Musik auszufüllen. Er brauchte dazu einen geschickten Begleiter auf dem Flügel. Quanz, der das Winterquartier mitmachen mußte, war gerade abwesend, weshalb man den damaligen Organisten an der Leipziger Nikolaikirche, Schneider, rufen ließ. Dieser setzte sich an den Flügel, der König legte ihm den Baß vor, spielte aber so unbekümmert, daß Schneider bald nicht mehr wußte, wo er war, sich aber auch nicht traute, die Ursache davon anzugeben. Nachdem der König ein paarmal, obwohl vergebens, kräftig den Takt getreten hatte, fing er noch einmal von vorn an. Der jetzt ängstlich gewordene Begleiter kam nun noch schlechter weiter und ließ den König allein spielen. »Nun, was macht Er denn?« fuhr ihn dieser an. Schneider, der sich in keiner Note versehen, auch soweit nachgegeben hatte, als er konnte, fühlte sich in seiner Künstlerehre gekränkt. Er bat, noch einmal anzufangen. Es geschah, und siehe da, es ging vortrefflich. Als der Satz zu Ende war und der König ihn loben wollte, bemerkte er, daß Schneider das Notenheft zugeklappt vor sich liegen hatte. »Ich glaube, Er hat aus dem Kopf gespielt?« rief er aus. »Ja, Ew. Majestät, so ging's besser!« Friedrich fühlte den Stich. »Geschickt ist Er, aber grob auch!« Damit brach er das Konzert ab und ließ Schneider nie wieder rufen, doch sandte er ihm am andern Tage ein sehr ansehnliches Geschenk.

*

Als Graun seine Komposition von Ramlers »Tod Jesu« zum ersten Male aufführte, hatte er sich mit der Hoffnung geschmeichelt, den König unter seinen Zuhörern zu sehen. Aber er wurde enttäuscht, der König kam nicht. Graun war etwas gekränkt darüber, und als er das erstemal wieder zum König kam, bemerkte es dieser. Um den Komponisten wieder umzustimmen, bat ihn Friedrich mit besonderer Freundlichkeit, ein gewisses Adagio, das Graun gesetzt und selber sehr hoch hielt, zu singen. »Das bleibt mir das Liebste!« meinte der König. Überhaupt schätzte er Graun als Komponisten sehr, noch mehr aber als Sänger, denn man konnte kaum etwas Angenehmeres hören als Grauns hohen Tenor, besonders im Andante und Adagio.

Als der König aus Schlesien zurückgekommen

war, ließ er schnell seinen Graun rufen. »Graun, spiel Er mir doch den Anfang seines ersten Rezitativs im »Tod Jesu« vor.« Graun tat es.

»Genau so, genau so«, rief der König, »ich habe mich nicht verhört.« Graun wußte nicht, was der König meinte.

»Ich will es ihm sagen, Graun, da habe ich in Breslau ein Abendlied singen gehört, worin jeder Vers wie Sein Rezitativ anfängt. Das Lied heißt: »Der goldnen Sonne Lauf und Pracht!« Sieht Er, da hab' ich Ihn auf einem musikalischen Diebstahl ertappt. Aber laß Er es nur gut sein, es macht Ihm Ehre, mit einem frommen Liederkomponisten auf ein und denselben Gedanken gekommen zu sein.«

Graun ging dieser Vorwurf unaufhörlich im Kopf herum. Er ließ sich die bewußte Melodie aus Schlesien schicken und fand, daß der König vollkommen richtig gehört hatte. Er erzählte es Quanz, und dieser fragte, ob er nun die Stelle nicht umändern wolle. »Niemals, in alle Ewigkeit nicht!« rief Graun, »sie ist mir der kostbarste Beweis von dem Gedächtnis und dem musikalischen Gehör meines Königs.«

*

Wir wissen von Friedrich, wie belebt seine Züge wurden, wenn er sprach. Nie wirkte ein Gefühl, eine Stimmung schneller auf ein Gesicht als auf das seinige, und nie ward dies deutlicher, als wenn er Musik hörte. Sein Gesichtsausdruck wechselte dann so schnell wie der Übergang der Töne und zeigte seine überaus große Empfänglichkeit für seelische Eindrücke. Wie stark Musik auf ihn wirken konnte, erwies sich, als er aus dem Siebenjährigen Kriege zurückkam. Er begab sich nach Charlottenburg und ließ sogleich seinen Konzertmeister Benda zu sich rufen. Dieser erhielt den Auftrag, die von den Feinden beschädigte Orgel in der Schloßkapelle innerhalb von vier Tagen wiederherstellen zu lassen. Der Orgelbauer fand aber das Instrument derart verwüstet, daß es in so kurzer Zeit nicht wieder in Gang gebracht werden konnte. Als Benda dem König darüber Bericht erstattete, bekam er zur Antwort, er möge die Orgel nur so lassen, jedoch zu einem bestimmten Zeitpunkt das Te Deum u. a. aufführen. So begaben sich Musiker und Sänger dorthin und erwarteten den ganzen Hofstaat. Aber nur der König erschien, ohne jede Begleitung. Er setzte sich in einen Kirchenstuhl und gab einen Wink. Die Musik begann. Als die Singstimmen mit dem Te Deum laudamus einsetzten, barg der König plötzlich sein Gesicht in die Hände, da er den Tränen nicht mehr gebieten konnte. Die Musiker sahen es und wurden dadurch so gerührt, daß auch ihnen die Tränen über die Wangen rollten. *C. G. v. M.*

(Magdeburgische Zeitung 14. 10. 33)

DIE MUSIKALISCHE HOCHZEITS-ZEITUNG

JOHANN SEBASTIAN BACHS HEIMLICHES KONZERT

Von Dr. JOSEPH LUDWIG MÜLLER, München.

Die größte private Bach-Sammlung der Welt befindet sich in der Bach-Geburtsstadt Eisenach. Ein begeisterter Bach-Verehrer, der Antiquar Manfred Gorke, hat in jahrzehntelanger Arbeit Handschriften von Werken Johann Sebastian Bachs und anderer Glieder der fruchtbaren Musikerfamilie zusammengetragen. Gar manches altehrwürdige Stück ruht unter den kostbaren Manuskripten, das die Ohren der Lebenden noch nicht vernommen haben.

Gorke beschäftigte sich seit langem mit einem eigenartigen Autograph seiner Sammlung, einem Musiktorso auf sechs vergilbten Folioblättern. Das Werk nannte seine Komponisten nicht, denn leider war sein Titelblatt verloren gegangen. Wer mochte die Komposition geschaffen haben? Ein lustiges Quodlibet ist es, aus dem es Takt für Takt kichert und lacht. Sicher hat dem Komponisten der Schalk auf der Schulter gesessen, als er mit frohbewegter Feder seine Zeichen aufs Papier setzte? Der Mann, der so viele Kinder Bachschen Geistes aufbewahrt, prüfte den Fremdling wieder und wieder, und der Wunschgedanke wird in ihm stark: Sollte das unbekannte Werk von Johann Sebastian Bach selbst sein? So gehen Wochen und Monate hin, Hoffnung und Zweifel belichten und beschatten die Schriftzüge des verborgenen Meisters.

Die Musikwissenschaft vermag es einwandfrei festzustellen: Das fröhliche Quodlibet stammt von Johann Sebastian Bach...

... In der freien Reichsstadt Mühlhausen also schuf der neubestellte Organist Bach sein heiteres Quodlibet. Er hatte ja alle Ursache, einer fröhlichen Weise Gestalt zu geben. Jüngst hatte ihm ein feierliches Dekret des Rates der Stadt Mühlhausen die Orgel der Stadtkirche anvertraut, und um sein neues Glück vollkommen zu machen, waren fünfzig Gulden von einem in Erfurt verstorbenen Onkel eingetroffen. Nun stand der Verehelichung nichts

mehr im Wege. Für die weltliche Feier der Verbindung mit der geliebten Maria Barbara schuf Bach sein hochgemutes »Hochzeits-Quodlibet«. Wahrscheinlich wurde es während des kurzen Aufenthaltes bei den Erfurter Verwandten, die das neuvermählte Paar auf seiner bescheidenen Hochzeitsreise aufsuchte, als Festaufführung im engeren Familienkreise dargeboten.
Man kann das heitere Tonwerk des jungen Meisters gewissermaßen eine »musikalische Hochzeitszeitung« nennen, die allerlei Vorfälle im Leben des Brautpaares und der Verwandten fröhlich widerspiegelt. Wir Nachfahren, die wir nun nach so viel tausend Tagen dies musikalische Dokument von Bachs Hochzeit in die Hand bekommen, wir kennen leider die Motive nicht, die den Bräutigam anregten, ein buntfarbiges Sträußlein froher Melodien daraus zu flechten. Doch ist das Hochzeits-Quodlibet für die Bachforschung besonders wertvoll, da es den Schlüssel zu einer rätselhaften Begebenheit in Johann Sebastian Bachs Leben in sich trägt.
Als Bach in Arnstadt Organist war, musizierte er eines Tages mit einer Frauensperson auf dem Orgelchor der einsamen Kirche. Den ehrenfesten und gestrengen Herren des hohen Konsistoriums wollte solche heimliche Kunstübung zu zweien nicht ziemlich erscheinen. Man vertrat die Ansicht, daß eine »frembde Jungfrau« nichts beim Herrn Organisten auf der Empore zu schaffen habe; schon gar dann nicht, wenn niemand sonst in der Kirche zugegen sei. Bach wurde vom Konsistorium aufgefordert, eine Erklärung über den unliebsamen Vorfall abzugeben. Schon längst hatte der junge Orgelmeister mit dem Gedanken gespielt, einen anderen Wirkungskreis zu suchen; diese Einmischung in seine Privatverhältnisse erbitterte ihn so, daß er nun mit allem Eifer von Arnstadt fortstrebte. Die Berufung nach Mühlhausen im Jahre 1707 dünkte ihm eine Erlösung aus einer Atmosphäre der Kleinlichkeit und musikalischen Unverstandes. Ehe Bach aber mit seinem Wegzug alle Bande zu Arnstadt zerschnitt, knüpfte er an seiner alten Wirkungsstätte ein Band fürs Leben durch die Verlobung mit seiner Base Maria Barbara.

(17. Nov. 1933, Völk. Beobachter)

EINE STUNDE BEI WALTER GIESEKING

. . . »Ich komme jetzt eben von London, wo ich vier Abende gespielt habe, von Liverpool, Brüssel und Paris. Morgen geht es nach Erfurt, dann Frankfurt a. O., Dresden, dann werde ich hier in Hannover für die Winterhilfe spielen, daran anschließend geht es — interessiert Sie so eine Tournee überhaupt? — nach Braunschweig, Berlin, Königsberg, wieder Berlin, München, weiter nach Zürich, Freiburg, Neuchatel, Bern, zurück nach Bochum und wieder nach Genf, Freiburg, Lausanne. Kommen noch fünf Konzerte in Italien, und dann ist Weihnachten, Zeit nach Amerika. Dort ist das Tempo noch toller, drängender.« Inzwischen wird Gieseking ans Telephon gerufen. Es handelt sich um die Dampferverbindung nach Neuyork. Schon den halben Nachmittag gehen die Ferngespräche hin und her. Es ist auch im Zeitalter des Verkehrs noch schwierig, die richtige Linie herauszufinden. Die einen Schiffe fahren viel zu früh, die anderen zu spät. Das also sind Giesekings Sorgen vor seinem Konzert. Da wird es mir klar: Je nun, er wird heute abend spielen und für ihn ist da weiter nichts dabei. »Das Mozart-Konzert habe ich allein in der vergangenen Saison, wenn Sie die Generalproben mitrechnen, 64mal gespielt. Aber man wird seiner nicht überdrüssig. Es ist ein so schönes Stück, so natürlich, es spielt sich ganz von selbst, als koste es gar keine Mühe.« Das Klavierkonzert von August Reuß dagegen ist keine so einfache Sache. Vor zwei Jahren hat es Gieseking auf dem Bremer Tonkünstlerfest uraufgeführt. Seither ist doch manches davon seinem Gedächtnis entfallen. Aber er hat es wieder durchgesehen, und jetzt ist ihm auf lange Zeit wieder jede Einzelheit gegenwärtig. »Es ist ein schönes Werk. Namentlich der zart und gefühlvoll ausgesponnene Mittelsatz. Sehen Sie, dieses Werk hat man in den letzten Jahren einfach nicht spielen können. Oder glauben Sie, daß es beispielsweise in Berlin möglich gewesen wäre?« Und jetzt sind wir schon beinahe bei der Politik.
»Wie glauben Sie, der Sie doch so oft moderne Werke gespielt haben, wird es mit der neuen Musik werden?« »Im Grunde«, so antwortet Gieseking, »hat sich das Publikum ja schon seit den ersten Krisenjahren von den radikalen Neutönern abgewendet. Heute, wenn es Geld für Konzerte ausgeben soll, will es schon Gutes Wertvolles hören. Kaum jemand kann es sich noch leisten, neue Musik anzuhören, nur um sie einmal kennenzulernen. Und eben der Wunsch, das Umstrittene kennenzulernen, nicht es zu bejahen, hat doch ziemlich aus-

schlaggebend die Konjunktur für die Radikalen geschaffen. Wenn das heute vorbei ist, und wenn die Hyper-Eifrigen des romantischen Dranges unserer Seele nicht mehr zu spotten wagen dürfen, so ist das nur gut. Der wahre Fortschritt wird dadurch nicht gehemmt. Im Gegenteil. Übrigens hat nie die Atonalität die Entwicklung bestimmt. Und wenn man sie gemeint hat, im eigentlichen Sinn hat es sie, soweit echtes künstlerisches Schaffen in Betracht kommt, nie gegeben. Ein Kunstwerk ohne Thema, das wiederkehrt oder abgewandelt wird, ohne eine Grundharmonie, ohne einen Grundton, auf den sich alles aufbaut und zu dem alles wieder zurückdrängt, kann es einfach nicht geben. Es ist also nur gut, ja notwendig, daß dieser Irrglaube aus den Hirnen verbannt wird — und es ist bezeichnend, daß es eine Moderne in unserem Sinne nirgendwo in der Welt gegeben hat als bei uns in Deutschland . . .«

(19. Nov. 1933, Hannov. Anzeiger)

WIE RAVEL KOMPONIERT

Der berühmte französische Komponist Maurice Ravel, der sich vor einigen Jahren auch dem Prager Publikum in einem Konzert vorstellte, äußerte sich jüngst einem französischen Journalisten gegenüber auf die Frage wie er komponiere: »Die Aufgabe der Kunst besteht nicht darin, die Aktivität in die Vergangenheit zu verlegen. Darum fühle ich mich den Strömen meines Gefühllebens unterworfen. Ich kenne die Arbeitsmethode des Bürokraten nicht und ich strebe in meiner Musik nach allem eher als nach der klassischen Komposition. Niemals habe ich den Wunsch gefühlt, die Gewalt und das Chaos des Kampfes in Notenschrift niederzulegen. Bloß einmal empfand ich den poetischen Zwang: die Gleichgültigkeit der Natur — gegenüber dem Krieg. Ich saß in einem tiefen Granattrichter, rund um mich herum im Bereich meiner Hände blühten die Veilchen mit dem ruhigen Lächeln ihrer Farben, und ein Vogel schickte die schmeichelnden Klänge seiner hellen Stimme in die Luft. Die Umgebung aber war von Tod und Verderben umgeben. »Der gleichmütige Vogel« hätte ein dankbares Thema sein können, das gut in »Le Tombeau de Couperin« gepaßt und von dem niemand vermutet haben würde, daß es seine Entstehung einem so stürmischen Moment verdankte. Der Mann, der das Gegenwärtige, das Lebende verachtet, kann kein Künstler sein. Wie können wir uns von der Welt losmachen und auf sie nicht reagieren? Mozart und Haydn bedienten sich der Tänze ihrer Zeit und jener, die sie für ihren Zweck brauchten. Leben aber ist Aktualität und Bewegung. So empfinde ich es und so komponiere ich. Wer das Leben nicht liebt, soll sich der Kunst nicht hingeben, die die höchste Äußerung der Freude über das Leben ist.«

(14. Nov. 1933, Deutsche Zeitung Bohemia)

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

LEIPZIG: Im Städtischen Neuen Theater fand als gemeinschaftliche Veranstaltung mit der kulturpolitischen Abteilung der NSDAP. Kreis Leipzig, am 21. Januar die *Uraufführung* der Oper »*Die Verdammten*«, Musik von *Adolf Vogl*, Dichtung von *Hanns Freiherrn von Gumppenberg*, statt. Es handelt sich um das Werk eines seit langen Jahren mit der nationalsozialistischen Bewegung verbundenen Komponisten, dem *Dietrich Eckart* seinerzeit den musikalischen Teil seines Hauptwerkes »Lorenzaccio« übertragen hat. Dem Werk liegt ein altkeltischer Stoff zugrunde, es behandelt das Schicksal eines heldischen Menschen, der sich selbst überwindet und dadurch zum Führer seines Volkes erhoben wird.

*

»*Arabella*« von *Richard Strauß* wurde inzwischen von über 40 Opernbühnen im In- und Auslande zur Aufführung in der kommenden Spielzeit erworben. Die Erstaufführung des Werkes in schwedischer Sprache geschah am 30. Dezember 1933 am Königlichen Theater in Stockholm, die Erstaufführung in französischer Sprache wird im Frühjahr 1934 am Operntheater in Monte Carlo stattfinden.

*

Mit einem außergewöhnlichen Pomp, der sich auf Bühne und Zuschauerraum erstreckte, wurden am zweiten Weihnachtstag die großen italienischen Opernhäuser eröffnet, die königl.

Oper in Rom mit *Donizettis* »Lucrezia Borgia«, die Mailänder Scala mit *Verdis* Jugendoper »Nabucco«, das Fenice-Theater in Venedig mit *Wagners* »Götterdämmerung«, das Opernhaus in Genua mit *Mascagnis* »Masken«.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Die mehrstimmigen Gesänge und Chorlieder des Barock, die als Einzelausgaben aus *Hans Joachim Mosers* »*Corydon*« bei *Litolff* erschienen sind, wurden in einem Vortragsabend *des Kampfbundes für deutsche Kultur* in Aachen zu erfolgreichster Aufführung gebracht.

S. W. Müllers »Heitere Musik« für Orchester hatte kürzlich bei den Aufführungen in Dresden und Darmstadt großen Erfolg. Im Januar wurde das Werk in Flensburg, Hamburg (Furtwängler), Kassel und Königsberg aufgeführt.

Der Basler Männerchor unter *Paul Sacher* bezeigte in Werken von Paul Hindemith (»Eine lichte Mitternacht«) und Armin Knab (»Feierabend« und »Ein Brotlaib«) Interesse für moderne Chorkunst.

Karl Höller hat ein neues Werk »Hymnen« für Orchester vollendet, welches auf dem Internationalen Kirchenmusikfest in Aachen (Januar 1934) durch Dr. Peter Raabe zur Uraufführung kam. Die Münchner Erstaufführung bringt Dr. *S. v. Hausegger* im Laufe des März.

Das Klaviertrio C-dur von *Casimir von Paszthory* wurde im Januar von den Rundfunksendern *Wien* und *Basel* zur Aufführung gebracht. Das Werk ist bei Litolff erschienen.

Bela Bartok hat ein neues Werk »Ungarische Bauerntänze« für kleines Orchester beendet. Die Komposition gelangte in Berlin unter *Furtwängler* zur Uraufführung.

Von dem Magdeburger Komponisten *Karl Schüler* wurden durch den Deutschen Sängerbund zwei Männerchöre auf vaterländische Texte von *Bogislav von Selchow* zur Uraufführung auf der Nürnberger Sängerwoche 1934 angenommen.

Die »Abendmusik« von *Erwin Dressel* gelangt am 14. Februar d. J. in einem Konzert des Dresdner Tonkünstlervereins unter Generalmusikdirektor *Kutzschbach* zur konzertmäßigen Uraufführung und am 27. Februar im Hamburger Sender zur Rundfunk-Erstaufführung.

Kurt Weill, der Komponist der »Dreigroschenoper«, der sich in Paris niedergelassen hat, vollendete kürzlich seine erste Sinfonie, die auch den Titel »Erste Sinfonie« tragen wird. Jetzt wird *Weill* eine musikalische Komödie komponieren, die sich durch ihren lustspielartigen Stoff wesentlich von der »Dreigroschenoper« unterscheiden wird. Das Buch ist von einem englischen (anonymen) Autor.

»Choräle der Nation« betitelt sich eine Folge von 5 neuen Chorliedern für Männer- oder gemischten Chor von *Hermann Simon*, die soeben bei Litolff erscheint. Der darin enthaltene »Chor der Toten« auf *C. F. Meyers* bekanntes Gedicht, für den Volkstrauertag hervorragend geeignet und auch einzeln erschienen, wurde in das Programm der Nürnberger Sängerwoche des DSB. aufgenommen.

*

Die vor kurzem im Verlage Hug & Co., Zürich, erschienene *Arthur-Honegger-Biographie* von Dr. *Willy Tappolet* wurde mit dem *Literaturpreis der Stadt Zürich* ausgezeichnet.

KONZERTE

ASCHAFFENBURG: In einem Violinabend der Geigerin *Lisabeth Hefter-Hümpfner* gelangte eine Sonate für Solo-Violine von *Hermann Kundigraber* zur Uraufführung.

BERN: Die Erstaufführung des »Bardengesang« für Männerchor mit Orchester, op. 55, von Richard Strauß in der Schweiz findet im Februar 1934 durch den Berner Männerchor statt.

BRAUNSCHWEIG: Ein Streichtrio von Hans Simon hat bei seiner Uraufführung im Rahmen eines der Kammerkonzerte, die das Braunschweigische Landestheater zur Erhaltung der Konzertkultur planmäßig veranstaltet, eine günstige Beurteilung gefunden.

BREMEN: Die von einer kleinen, musikalisch interessierten Privatgesellschaft verwalteten Philharmonischen Konzerte sind in staatlichen Betrieb übernommen worden. Die künstlerische Oberleitung aller Konzerte, die vollwertige, klassische und moderne Musik berücksichtigen, liegt in den Händen des langjährigen bewährten Bremer Generalmusikdirektors Prof. *Ernst Wendel.* Die neue staatliche Musikorganisation behält den Namen »Philharmonische Gesellschaft« bei; ihr Vorsitzender ist *Senator Vagts.*

DANZIG: Im Laufe dieses Winters gelangen die kürzlich beendeten »Drei Stücke für Orchester«, Siciliana, Marsch und Scherzo,

von Kurt von Wolfurt zur Uraufführung. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Generalmusikdirektor *Erich Orthmann*.

FRANKFURT am Main: Hier gelangte eine Sinfonie in C-dur von Alexander Friedrich von Hessen zur Uraufführung. Der fast erblindete, jetzt 70jährige Fürst ist noch überaus schaffensfreudig.

GOTHA: Ende Januar wurde in Gotha ein Musiker- und Tänzer-Kongreß abgehalten.

KAIRO: Am 11. Januar wurde in Kairo von der literarischen Zeitschrift »La Semaine Egyptienne« eine Fünfzigjahrfeier für *Wagner* veranstaltet. Die Gedenkrede hielt der ägyptische »Hofdichter« *Khairy*.

KASSEL: Im vierten Reihenkonzert der Staatl. Kapelle in Kassel erlebte die Fünfte (Tragische) Sinfonie des Leipziger Tonsetzers und Pfitzner-Schülers *Hermann Ambrosius* unter Leitung von Dr. h. c. *Robert Laugs* ihre erfolgreiche Uraufführung. Im selben Konzert fand die »Heitere Musik« von *Sigfrid Walther Müller* ebenfalls eine recht freundliche Aufnahme.

KOPENHAGEN: Der Berliner Bariton *Gerhard Hüsch* hatte jetzt in Kopenhagen mit mehreren Liederabenden und Orchesterkonzerten großen Erfolg bei Presse und Publikum.

KÖNIGSBERG: Bei der Einweihung des neuen Sendehauses wurde zur Einleitung des Festkonzertes die Ouvertüre »Ostmark« von *Ernst Schliepe* unter Leitung von Kapellmeister *Erich Seidler* zur Uraufführung gebracht und durch den Ostmarken-, den Norddeutschen Rundfunk und die Berliner Funkstunde (insgesamt zehn Sender) übertragen.

LONDON: Die Pianistin *Ellen Epstein* hatte bei Publikum und Presse sehr lebhaften und herzlichen Erfolg mit Werken deutscher Klaviermusik von *Heinz Tiessen*, *Paul Höffer* und *Grete von Zieritz* in einem Konzert der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« (Sektion England).

LOS ANGELES: Generalmusikdirektor *Otto Klemperer* hat als Dirigent von Bruckners 4. Sinfonie einen außerordentlichen Erfolg erzielt.

MANNHEIM: Vom 28. bis 30. April wird die Stadt Mannheim und die Internationale Bruckner-Gesellschaft ein Bruckner-Fest veranstalten; es wird das dritte badische Bruckner-Fest sein.

NEW YORK: In der Carnegie Hall in New York wurden von *Artur Schnabel* Klaviersonaten von Beethoven gespielt.

STOCKHOLM: Generalmusikdirektor *Leo Blech* wird seine Gastspieltätigkeit an der Stockholmer Königlichen Oper mit einer Neueinstudierung des »Parsifal«, dem »Tristan« und einer Gesamtaufführung des »Ring des Nibelungen« beginnen. Das Gesamtspiel schließt mit einem Sonderkonzert im Stockholmer Opernhaus ab.

*

Palucca wird am 19., 20. und 21. Februar 1934 in den Räumen der Günther-Schule, München, einen Kursus »Die Entwicklung des Sprunges« abhalten. Die besondere Gestaltung des Kursus macht sowohl Tänzern, Tanz- und Gymnastikpädagogen, als auch tänzerisch interessierten Laien die Teilnahme möglich. Anmeldungen sind zu richten an: Günther-Schule, München, Luisenstraße 21.

Walter Niemann spielte mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken im Deutschlandsender (Fränkische Sonate op. 88, Pavane op. 108, Präludium, Intermezzo und Fuge op. 73).

PERSONALIEN

Dr. *Ginsberg* in Dresden, Ehrenmitglied des Mozartvereins, hat von der internationalen Stiftung »Mozarteum« in Salzburg als »Nestor der deutschen Mozartforschung« die silberne Mozartmedaille verliehen erhalten.

Professor *Rudolf Schwartz*, der hochverdiente Musikgelehrte und ehemalige Bibliothekar der Musikbibliothek Peters, wurde am 20. Januar *75 Jahre* alt. *Sch.*, der gebürtiger Berliner ist, promovierte unter Spitta, dem berühmten Bach-Biographen, zum Dr. phil. 1887—97 hatte er die Leitung der studentischen Liedertafel zu Greifswald inne, zog dann aber nach Leipzig, woselbst er 1901 der Nachfolger *Emil Vogels* an der Musikbibliothek Peters und damit auch zum Herausgeber des Peters-Jahrbuches wurde. In dieser verantwortungsvollen Stellung hat er, bis zu seiner 1929 erfolgten Pensionierung, einer ganzen Generation von Musikwissenschaftlern mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Als Musikforscher hat sich *Sch.* durch Herausgabe der Werke von *Dulichius*, der weltlichen Kom-

positionen *Haßlers*, vor allem aber durch seine bis heute fortgesetzten Forschungen über die *Frottola im 15. Jahrhundert* einen Namen gemacht.

Schwartz' Vorgänger, der durch seine grundlegenden Arbeiten über die italienische Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (Monteverdi, da Gagliano usw.) bekannt gewordene *Emil Vogel*, wäre übrigens am *21.* Januar ebenfalls *75 Jahre* alt geworden. Vogel starb am 18. Juni 1907.

Gelegentlich einer »Meistersinger«-Aufführung erschien der Staatskommissar für das Hamburgische Staatstheater, Staatssekretär *Ahrens*, in Begleitung des Generalintendanten *Strohm* vor dem Vorhang des Staatstheaters, würdigte die Verdienste des von Hamburg scheidenden Generalmusikdirektors Dr. *Karl Böhm* und überreichte ihm namens des Senates die *Johannes-Brahms-Medaille.* Diese Medaille erhielten Dr. *Karl Muck*, *Eugen Papst*, *Alfred Sittard* und *Julius Spengel.*

Der Preußische Ministerpräsident *Göring* hat Staatsrat Dr. *Wilhelm Furtwängler* zum Operndirektor ernannt. Nach einer Mitteilung der Generalintendanz bringt diese Ernennung keine Änderung in der Führung des Operninstituts mit sich, durch sie werden lediglich die einzelnen Befugnisse Dr. Furtwänglers festgelegt, der ja bereits als Erster Staatskapellmeister dem Generalintendanten verantwortlich war.

Der Dresdner Tonkünstler *Alfred Pellegrini* hat soeben in der Schweiz seine Kunstreisen erledigt. In St. Gallen, Bern, Einsiedeln, Luzern und anderen Schweizer Städten bot er eindringliche Erläuterungen von Richard Wagners Bühnenweihfestspiel »*Parsifal*« und veranschaulichte sie durch Beispiele am Klavier und durch Lichtbilder.

Konzertmeister *Wilfried Hanke* ist am 1. Januar als erster Konzertmeister des Hamburger Staatstheaters verpflichtet worden. Auf Einladung von Dr. *Wilhelm Furtwängler* wird der erste Konzertmeister der Berliner Staatsoper, Prof. *Max Strub*, als Gastkonzertmeister die Auslandsreise des Berliner Philharmonischen Orchesters mitmachen.

Dr. *Richard Groß*, der Direktor der Westfälischen Schule für Musik in Münster ist von der italienischen *Rassegna Dorica* zur Mitarbeit am Referendum über das Studium der musikalischen Komposition für das Gebiet des musikalischen Theorie- und Kompositionsunterrichts berufen worden.

Bronislaw Hubermann ist als Leiter einer Meisterklasse für Violine an der Staatsakademie für Musik in Wien in Aussicht genommen. Er dürfte seine Tätigkeit im Frühjahr aufnehmen.

Der Preußische Kultusminister *Rust* hat den Tondichter *Georg Vollerthun* zum Professor an der Hochschule für Musik in Berlin berufen. Vollerthun wird auf dem Gebiet der Erziehung zum deutschen Liede tätig sein.

Aus der Orgelklasse von Domorganist Prof. *Fritz Heitmann*-Berlin wurden kürzlich zu Organisten gewählt: in Osnabrück: *Günter de Witt* als Nachfolger von Otto Volkmann an St. Marien, in Bremen: *Gerhard Bredow* an der St. Pauli-Kirche, *Hans Knaudt* an der Oberneuländer Kirche, *Harald Wolff* an der Friedenskirche, in Berlin: *Otto Schubert* an der Kirche am Hohenzollernplatz, *Helmut Weise an d*er Königin-Luise-Gedächtniskirche.

Der bekannte Musikpädagoge und Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, gleichzeitig Leiter des Institutes für Schulmusik, Prof. *E. Jos. Müller*, begeht am 7. Febr. seinen 60. Geburtstag. Ursprünglich Volksschullehrer, dann Musikdirektor in Eschweiler, später Studienrat in Köln, ist Prof. Müller vor allem durch sein tatkräftiges Eintreten für die musikalische Volkserziehung bekannt geworden. Als Vorkämpfer der rhythmischen Gymnastik und des Volkstanzes, als Musikberater der Behörden und Mitglied der musikalischen Prüfungsausschüsse im Rheinland, als Mitarbeiter am Westdeutschen Rundfunk, langjähriger Herausgeber der Zeitschrift »Musik im Leben«, Veranstalter von Singwochen und Fortbildungskursen ist E. Jos. Müller nicht nur in Köln und im Rheinland, sondern in ganz Deutschland bekannt und geachtet.

Einer unserer bekanntesten Thüringer Komponisten, *Max Raebel*, der Eisenacher, wurde am 8. Januar 60 Jahre alt. Er schuf die isländische Nationalhymne, und in Reykjavik wurden seine großen Orchesterwerke aufgeführt. Die nordischen Volksmelodien hat er in Deutschland populär gemacht.

Paul Elgers hat am Sternschen Konservatorium der Musik in Berlin eine Ausbildungsklasse für Violine übernommen. Der Künstler war u. a. jahrelang an erster Stelle an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar tätig.

Professor *Albert Fischer*, selbst ehemaliger Schüler des Sternschen Konservatoriums, wurde ebenda für eine Gesangsausbildungsklasse verpflichtet.

Frau *Lotte Meusel*, Konzert- und Oratoriensängerin, übernimmt eine Gesangsausbildungsklasse.

Generalmusikdirektor *Weisbach* wurde auch für diesen Winter zu zwei Konzerten nach Budapest verpflichtet. Im Januar dirigierte er in Kopenhagen mit großem Erfolg sein zweites diesjähriges Konzert. Im Februar wird Weisbach in Kopenhagen eine Sinfonie von Bruckner und die »Kunst der Fuge« von Bach dirigieren.

Den Lehrern an der *Württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart, Günter Homann, Ludwig Natterer* und *Arnold Strebel*, ist die Dienstbezeichnung »Professor der Musik« verliehen worden.

Prof. *Robert Zeiler*, der langjährige Erste Konzertmeister der Berliner Staatsoper, ist in das Konservatorium Klindworth-Scharwenka als Leiter einer Violinausbildungsklasse berufen worden. Desgleichen wurde die Gesangspädagogin *Ella Schmücker* als Lehrerin der Gesangsausbildungsklasse gewonnen.

Ernst Ewald Gebert dirigiert in dieser Saison 10 Sinfoniekonzerte am holländischen Rundfunk. Ferner eröffnet er die Reihe der Gastdirigenten am Brüsseler Rundfunk, wo er im Frühjahr voraussichtlich ein weiteres Gastkonzert leiten wird.

Am 1. April tritt Prof. Dr. *Dohrn*, Breslaus führende Persönlichkeit im Musikleben, in den Ruhestand. Prof. Dr. Dohrn hat durch die großen Musikfeste, die er in seiner über dreißigjährigen Tätigkeit in Breslau veranstaltete, seine Heimatstadt als das Musikzentrum des deutschen Ostens bekannt gemacht. Als Höhepunkte dieser Veranstaltungen verdienen die Deutschen Bach-Feste 1912 und 1922, das Beethoven-Fest 1918, das Brahms-Fest 1919 und das Deutsche Reger-Fest 1922 Erwähnung. Auch die Schlesischen Musikfeste 1928 und 1931 in Görlitz fanden starken Widerhall. Als Pianist und Kammermusiker hat Prof. Dohrn seinem Namen gleichfalls Geltung verschafft. Nicht zu vergessen ist schließlich seine erfolgreiche Tätigkeit als Leiter der Breslauer Singakademie.

Der bekannte Violinvirtuose Staatskonzertmeister *Georg Kniestädt* wurde als Leiter einer Violin-Ausbildungsklasse an das Sternsche Konservatorium der Musik verpflichtet. Er hat den Unterricht Anfang Januar 1934 dortselbst aufgenommen.

Kirchenmusikdirektor *Paul Gerhardt* ist mit dem 30. Dezember 1933 in den Ruhestand getreten. Paul Gerhardt war 40 Jahre in sächsischen Kirchenmusikämtern tätig, darunter mehr als 35 Jahre als Organist an der Zwickauer Marienkirche. Als Musiker war Paul Gerhardt weit über die Grenzen Sachsens hinaus bekannt.

Der Musikpädagoge und Musikhistoriker *Hugo Leichtentritt* wurde 60 Jahre alt. In Fachkreisen ist Leichtentritt durch seine Arbeiten über die »Geschichte der Motette« und die Herausgabe mehrerer Bände der »Denkmäler deutscher Tonkunst« (Hieronimus Praetorius, Hammerschmidt) und für den Verein für niederländische Musikgeschichte (Joh. Schenk), sowie »Analyse der Chopinschen Klavierwerke«, »Meisterwerke deutscher Tonkunst« und sein Hauptwerk »Händel« hochgeschätzt.

Der bekannte, seit 37 Jahren am Sternschen Konservatorium der Musik wirkende Klavierpädagoge, Herr *Theodor Schoenberger*, beging seinen sechzigsten Geburtstag.

Der Führer der deutschen Militärmusik, Heeresmusikinspizient *Hermann Schmidt*, ist zum Professor für Theorie, Komposition und Militärmusik an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik zu Berlin ernannt worden.

Gerhard Krause, der Pionierarbeit für die deutsche Kunst im Auslande leistet, erhielt eine Anzahl Anerkennungen.

Die *Dresdener Philharmonie*, durch zahlreiche Konzertreisen im In- und Auslande nicht weniger bekannt als durch ihre 64-jährige erfolgreiche musikalische Arbeit, steht *vor dem Zusammenbruch*. Alle Versuche, das heute von Generalmusikdirektor *Werner Ladwig* geleitete Orchester mit seinen 60 Musikern zu sanieren, sind bisher erfolglos geblieben, so daß das Orchester sich mit einem letzten Hilferuf an das Propagandaministerium und die Musikkammer gewandt hat. Die Ursachen der Krise liegen in der Neuorganisation des Musiklebens mit der Zusammenlegung der Radiosender, durch die die Philharmonie plötzlich auf ein Sechstel der Einnahmen zurückgeschraubt wurde, in dem Zusammenbruch der bisherigen Besucherorganisationen, dem Aufhören fast sämtlicher Gastspielreisen, der Verminderung des Zuschusses der Stadt Dresden um mehr als die Hälfte und der Herabsetzung des Pyrmonter Honorars — seit neun Jahren stellt die Dresdener Philharmonie die Kurkapelle von Bad Pyrmont — von 60 000 auf 36 000 Mark. Ohne Hilfe vom Reich und Land muß sich die Dresdener Philharmonie, das einzige freistehende Konzertorchester Sachsens, auflösen.

TAGESCHRONIK

Zum sechsten Male wird Dr. Felix Weingartner im Juni dieses Jahres am Basler Konservatorium, dessen Direktor er ist, einen Meisterkurs für Dirigenten leiten. Seit er diese Kurse leitet, sind weit über hundert Dirigenten, über zwanzig verschiedenen Nationen angehörend, seine Schüler gewesen. Viele unter ihnen befinden sich in angesehenen Stellungen. Das Orchester, das dem jungen Dirigenten während des Kurses zur Verfügung steht, ist dasjenige der Basler Orchestergesellschaft, ein volles Berufsorchester. Am Ende des Kurses findet eine Reihe von Konzerten statt, in welchen die Schüler des Meisterkurses Gelegenheit haben, sich dem Publikum und der Presse vorzustellen.

Die Leitung des Venezianischen Musikfestes hat den Wiener Komponisten *Ernst Krenek* eingeladen, für das nächste italienische Musikfest, das in großem Rahmen im Herbst 1934 in Venedig stattfindet, eine Oper zu schreiben. Krenek hat die Einladung angenommen und arbeitet bereits an der Oper. Der Mailänder Sahriftsteller Dr. Rinaldo Küfferle liefert Krenek den Text. Es ist das erste Werk, das der Komponist in italienischer Sprache komponiert.

Die Berliner Philharmoniker haben Mitte Januar unter Leitung von Wilhelm Furtwängler eine mehrwöchentliche Auslandsreise angetreten, die durch England, Belgien und Holland führt. Nach dem Besuch einiger deutscher Städte, worunter auch ein Konzert im Leipziger Gewandhaus stattfand, sind die Künstler zu neun Konzerten in England verpflichtet, drei davon in London, die übrigen in der englischen Provinz. Auf der Rückreise finden Konzerte in Brüssel, Antwerpen und im Haag statt und mit dem Besuch von Elberfeld, Essen und Bielefeld schließt die Reise.

Das altangesehene »Kurzgefaßte Tonkünstler-Lexikon«, begründet von Paul Frank und seit der 11. Auflage (1926) neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilhelm Altmann, ging aus dem Verlag Carl Merseburger zu Leipzig in den Verlag Gustav Bosse zu Regensburg über.

Etwaige Ergänzungen und Berichtigungen zu früheren Auflagen oder Gesuche um Aufnahme in die neue Auflage wollen an den Herausgeber, Herrn Prof. Dr. Wilh. Altmann, Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38/II, gerichtet werden.

Mit Zustimmung des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung findet das 19. Kammermusikfest des Beethoven-Hauses in Bonn vom 6. bis 10. Mai statt. Es wird der über vierzigjährigen weltbekannten Tradition entsprechend wieder von ersten deutschen Künstlern bestritten werden.

Nach der dreißigjährigen Dauer der deutschen Schutzfrist für literarische und musikalische Werke sind am 1. Januar die Werke derjenigen Autoren freigeworden, die im Jahre 1903 verstorben sind, und die ihre Werke erstmalig in Deutschland erscheinen ließen. Unter den freigewordenen Komponisten befindet sich Robert Planquette mit der bekannten Operette »Die Glocken von Corneville«, ferner August Reißmann mit den Opern »Gudrun« und »Die Bürgermeisterin von Schörrendorf«. Auch Hermann Zumpes Operette »Farinelli« ist freigeworden, während Hugo Wolf, der seine Werke in Wien verlegen ließ, durch die Verlängerung der österreichischen Schutzfrist auf 50 Jahre nicht frei wurde. Zu den Schrifstellern zählt der bekannte Romanschriftsteller Wilhelm v. Polenz. Auch die bekannten Lustspiele Gustav v. Mosers, »Reif-Reiflingen«, »Krieg im Frieden«, »Der Veilchenfresser« und »Der Registrator auf Reisen« sind freigeworden.

Gleichfalls sind die Werke Malvida v. Meysenbugs und Theodor Mommsens jetzt frei.

Das Programm für das vom 8. bis 16. September 1934 in Venedig stattfindende 3. Internationale Musikfest ist jetzt von Mussolini genehmigt worden. Es sieht ein großes sinfonisches und Chorkonzert, zwei weitere sinfonische Konzerte, ein Kammermusikkonzert und zwei Opernaufführungen vor. Dem Musikfest geht eine internationale Zusammenkunft für klassische Tanzkunst voraus.

Der »Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer« teilt mit, daß mit dem 1. Januar 1934 seine sämtlichen Mitglieder der »Reichsmusikkammer« eingegliedert sind und in dem Fachverband »Reichsmusikerschaft« (Präsident: Professor Dr. Gustav Havemann) zur Fachgruppe III: »Musikerzieher« gehören. Das Büro der Fachgruppe III ist Berlin W 57, Zietenstr. 27.

Mit Rücksicht auf die beispiellose Notlage im Musikinstrumenten-Gewerbe haben die unter Führung der Industrie- und Handelskammer zu Berlin in der »Piano-Front« vereinigten Körperschaften und Verbände an die zuständigen Ministerien eine Eingabe zum Arbeitsbeschaffungs-Programm gerichtet, in der ein Regierungsauftrag auf Lieferung von 20000 Tasteninstrumenten für die Schulen, die Einführung des obligatorischen Musikunterrichts und die Anbahnung einer neuen nationalsozialistischen Volksmusik-Kultur angeregt wird.

Die in ihrer Art in Deutschland einzig dastehende Musikbibliothek Peters, eine unentgeltlich zu benutzende Präsenzbibliothek von seltener Reichhaltigkeit, die heute in etwa 30000 Bänden die wichtigste praktische und theoretische Musikliteratur bis zur Gegenwart umfaßt, feiert in diesen Tagen das Jubiläum ihres vierzigjährigen Bestehens. Auf der Grundlage der Privatsammlung eines Leipziger Musikgelehrten wurde die Bibliothek am 1. Januar 1894 von Dr. Max Abraham, dem Begründer der Edition Peters, in Gegenwart des Leipziger Oberbürgermeisters Dr. Georgi und von Josef Joachim eröffnet. Sie ist bisher von drei Bibliothekaren verwaltet worden: Dr. Vogel (bis 1900), Prof. Dr. Schwarz (1927) und dem heute mit seltener Liebenswürdigkeit amtierenden Dr. Kurt Taut.

Der Reichsgeschäftsführer der NSDAP. macht darauf aufmerksam, daß die »Stagma« (staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte) als einzige, durch das Gesetz bestätigte Organisation die Aufführungsrechte geschützter Musikstücke zu vergeben hat. Die »Stagma« hat die Funktionen des ehemaligen »Verbandes zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte in Deutschland« übernommen.

Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat in einem Erlaß zum Ausdruck gebracht, daß bei letzthin abgehaltenen Prüfungen für Privatmusiklehrer die Leistungen der Bewerber in dem Fache Theorie vielfach in keiner Weise genügten. Ferner zeigte sich bei der Prüfung in Musikgeschichte, daß zwar angelerntes musikgeschichtliches Wissen vorhanden war, jedoch die praktische Kenntnis der Meisterwerke der Musikliteratur, die nur durch Beschäftigung mit der lebendigen Musik erworben werden kann, fehlte. Der Minister hat nunmehr bestimmt, daß die Aufgaben für Musiktheorie künftig einheitlich von dem Senat der Akademie der Künste, Abteilung für Musik, für die Prüfungen sämtlicher Privatmusiklehrer-Prüfungsausschüsse gestellt werden. Zur Beseitigung der bei der Prüfung in dem Fach Musikgeschichte hervorgetretenen Mängel ist erforderlich, daß die Kandidaten an den Übungen eines größeren Chores teilnehmen, damit sie sich auf diese Weise die lebendige Kenntnis der Meisterwerke der Musikliteratur erwerben oder diese noch vertiefen.

Der Führer des Fachverbandes »Reichsmusikerschaft« der Reichsmusikkammer, Professor Dr. h. c. *Gustav Havemann*, teilt mit: »Auch alle jüdischen, in Deutschland berufstätigen Musiker haben sich beim Fachverband »Reichsmusikerschaft«, Berlin W 57, Blumenthalstraße 17 anzumelden.«

Die tschechoslowakische Republik hat den Smetana-Preis, der alle drei Jahre in Höhe von 50000 Tschechenkronen verliehen wird, diesmal Professor *Joseph Suk*, dem bekannten Mitglied des böhmischen Streichquartetts, dem Komponisten des Werkes »Epilog«, zuerkannt.

Das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Tonkünstler-Vereins findet im Sommer in Wiesbaden statt. Die Auswahl der aufzuführenden Werke wird jetzt von dem Prüfungsausschuß des Tonkünstlervereins getroffen. Es werden drei Orchesterkonzerte stattfinden und eine Opernaufführung. Die Orchesterkonzerte leitet Carl Schuricht, die Opernaufführung Karl Elmendorff.

Die jetzige kanadische Konzertspielzeit zeigt eine hohe Aufführungsziffer deutscher klassischer Kompositionen. So wurden die drei

ersten Konzerte des Sinfonieorchesters in Toronto fast ganz von deutscher Musik beherrscht. Sehr beliebt sind in erster Linie deutsche Ouvertüren. An einem Abend wurden in Toronto die Vorspiele zu »Lohengrin« und »Die Meistersinger« und »Siegfrieds Rheinfahrt« aufgeführt, während das zweite Konzert die Ouvertüre zu »Figaros Hochzeit« und zum »Freischütz« brachte. Die Oper in Kanada steht dagegen im Zeichen der Franzosen, vor allem Massenets.

Prof. *Hugo Becker*, der berühmte Cellist, der bisher an der Hochschule für Musik in Berlin tätig war, ist von der Höheren Musikschule in Mailand für einen Sonderkursus, der im März und April dieses Jahres stattfinden soll, verpflichtet worden.

Eine nationale Stiftung in der Schweiz will das sogenannte Zwyssig-Haus in Bauen am Vierwaldstättersee, in dem einst der Komponist des Schweizerpsalms wohnte, zu einem Erholungsheim für Musiker der Schweiz und ihre Familien ausgestalten.

Frau Palucca gab im Berliner Bach-Saal ihren dritten Tanzabend in dieser Saison. Die vollendete Kunst der Palucca brachte stürmischen Beifall. — In der Lessing-Hochschule fanden unter Leitung des Fachschaftsführers Hinrich Medau Vorträge über das Thema »Bewegung und Musik« statt. Die Tanzschulen Mary Wigman, Dresden, und Jutta Klamt, Berlin, bewiesen in ihren Vorführungen, daß klanglicher und körperlicher Rhythmus untrennbar sind. Der Komponist Hanns Hasting, musikalischer Begleiter und Berater von Frau Mary Wigman, führte aus, daß die Begleitmusik aus der tänzerischen Ausdrucksform geschaffen werden muß und nicht, wie allgemein üblich, der Tanz nur eine Illustration schon bestehender Melodien sein darf.

Am 6. Februar wird der Verlagsbuchhändler *Gustav Bosse* fünfzig Jahre alt. Als Sohn eines Leipziger Musikverlegers hat er auf dem Leipziger Konservatorium und der dortigen Universität, besonders bei Hugo Riemann, Musik studiert. 1912 hat er in Regensburg einen Musikverlag eröffnet, dessen Hauptbestandteil unter dem Titel »Deutsche Musikbücherei« eine wertvolle Bereicherung der Musikliteratur darstellt. In *Bosses Verlag* erscheint auch die von R. Schumann vor 100 Jahren begründete »Zeitschrift fürMusik«.

TODESNACHRICHTEN

Jan Brandts-Buys, der 1868 geborene holländische Komponist, ist in Salzburg †. Von seinen Opern hatten die auch in Frankfurt aufgeführten »Schneider von Schönau« den meisten Erfolg. Für ein Klavierkonzert in F-dur errang er neben Dohnanyi und Ed. Behm den Bösendorfer-Preis.

Musikdirektor *Fritz Feyertag* † im Alter von 77 Jahren.

L. Dunton Green siehe Seite 363.

Nach kurzer schwerer Krankheit † in Karlsruhe der Kammermusiker des Badischen Staatstheaters, *Kurt Rudolf Guhr*.

Mit *Ella Kase-Ellmenreich*, der Gattin des Leipziger Kammersängers *Alfred Kase*, verschied das letzte Mitglied einer durch fast zwei Jahrhunderte hochberühmten Künstlerfamilie.

Der aus einer Musikerfamilie stammende *Otto Knüpfer* † an den Folgen einer Operation im Alter von 57 Jahren.

In New York † der polnische Geiger *Paul Kochanski*. Er war in New York Professor für Geige am dortigen Konservatorium.

Der Musikkritiker des »Pester Lloyd«, *Geza Molnar*, ist im Alter von 63 Jahren plötzlich †.

In Prag ist der bekannte Musikpädagoge *Robert Franz Proksch* im Alter von 61 Jahren †.

Der am 25. September 1864 zu Szieleitschena in Litauen geborene *Ernst Schaeling*, Sohn eines Gutsbesitzers, ist plötzlich und unerwartet in Berlin †. Schaeling war Schüler von Theodor und Franz Kullak in Berlin. Seit 1909 ließ er sich für immer in Berlin als Lehrer am Sternschen und Beethoven-Konservatorium nieder.

Kap. *Bernhard Schuster*, der langjährige Herausgeber unserer »Musik«, ist am 13. Januar verschieden (siehe Seite 321 und 344).

Susanne Trautwein ist am vorletzten Tage des verflossenen Jahres mitten aus ihrer umfassenden Tätigkeit heraus, kurz vor der Vollendung des 49. Lebensjahres, einem schweren Leiden erlegen.

 Da IV. 33, 3300

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DER PIANIST DER TOTALITÄT

WILHELM BACKHAUS ZUM 50. GEBURTSTAG

VON

FRIEDRICH W. HERZOG-BERLIN

Wilhelm Backhaus wurde am 28. März 1884 in Leipzig geboren. Als Primus seiner Klasse erwarb er 1899 das Einjährigen-Zeugnis. Nebenher ging der Unterricht am Konservatorium, wo er außerdem Klavier, Kontrapunkt und Violine studierte. Dieser systematischen Erziehung verdankte Backhaus soviel Rüstzeug, daß er zu d'Albert ging, um den letzten »Schliff« zu erhalten. 1900 unternahm er die erste Konzertreise nach London. Dem damals Siebzehnjährigen wurde eine Lehrerstelle am Royal College of Music in Manchester angeboten. Backhaus nahm sie nicht an, folgte aber im Jahre 1905 der inzwischen mehrfach an ihn ergangenen Aufforderung und wurde so Principal Professor of Pianoforte-Play der berühmten Musikschule. In das Jahr 1905 fiel auch die Bewerbung um den Rubinstein-Preis in Paris. Beethovens Hammerklavier-Sonate, op. 106, war das Hauptstück des Programms, mit dem er alle Konkurrenten, darunter Leonid Kreutzer, Bruno Eisner und Hellberger, aus dem Felde schlug. Nun setzte eine solche Nachfrage nach ihm ein, daß er seine Stellung in Manchester wieder aufgab. Im Jahre 1907 hielt er vier Wochen lang am Fürstlichen Konservatorium der Musik zu Sondershausen Meisterkurse ab und im Winter 1925 bis 1926 war er am Curtis-Institute in Philadelphia als Lehrer tätig. Der Weltkrieg brachte auch für ihn eine harte Caesur. Vom 1. April 1915 bis zum November 1918 war er Soldat. In den letzten fünfzehn Monaten des Krieges war er der kronprinzlichen Wachtkompagnie zugeteilt. Hier hatte er neben dem Wachtdienst reiche Gelegenheit zum Konzertieren in den Lazaretten und bei den Divisionen, die in unmittelbarer Nähe der Front im Ruhestand lagen.

Die erste Konzertreise in das früher feindliche Ausland führte Backhaus schon im Jahre 1920 nach Rom, wo ihm ein demonstrativer Empfang bereitet wurde. Unter Molinari spielte er im Augusteo das G-dur-Konzert Beethovens. 1921 folgte die erste Tournee nach Südamerika, 1923 eine zweite, auf der er gemeinsam mit dem Stuttgarter Wendling-Quartett allein in Buenos-Aires achtzehn Konzerte gab. Im Herbst 1923 konzertierte er in den Vereinigten Staaten. 1927 war wieder Australien sein Ziel. Im gleichen Jahr spielte er erstmalig nach dem Kriege wieder in Paris, das ihn nach einem Beethoven-Konzert »endgültig« für einen der größten Beethovenspieler erklärte.

Der 1. Juni 1933 war nach Backhaus' Worten der Ehrentag seiner Laufbahn, denn hier spielte er in der Philharmonie zu Berlin vor *Adolf Hitler*. Der Führer hatte Backhaus im Mai bei einer Gesellschaft kennengelernt und war seinem Spiel mit solcher Aufmerksamkeit und Hingerissenheit gefolgt, daß er ihm mit dem Dank zugleich die Aufforderung übermittelte, ein Konzert zu geben, dem er beiwohnen werde. Mit diesem weithin sichtbaren Bekenntnis des Führers zu der Kunst von Wilhelm Backhaus war endlich auch in Deutschland der Boden bereitet, für eine gerechtere Beur-

teilung seiner Persönlichkeit, die ein Hans Richter schon in dem Jüngling erkannte, als er ihn in Manchester mit den Worten herausstellte: »Das ist nicht das sogenannte moderne Virtuosentum, das ich so sehr hasse, das ist das wahre, edle Musikertum!«

Führer und Wegweiser der künstlerischen Entwicklung zu sein, ist Aufgabe und Vorrecht der Schaffenden. Der reproduzierende Künstler hat sich mit der schlichten, unverfälschten und sinngetreuen Darstellung einer Komposition zu bescheiden. Nur blinde Parteiklopferei konnte in den Nachkriegsjahren als Grenz- und Übergangstypus jenen »modernen« Pianisten erzeugen, der in abstrakter Kühle die seiner Interpretation anvertraute Musik sezierte, dozierte oder gar mechanisierte. Das Fazit dieser Jahre steht deshalb auch im Zeichen eines ungeheuren Defizits an seelischen Werten. Der Vielzahl problematischer Erscheinungen auf dem Konzertpodium stehen nur wenige Persönlichkeiten von ausgeprägter Haltung gegenüber. Im Kreise der deutschen Pianisten großen Formats — und zu ihnen gehören Edwin Fischer, Arthur Schnabel, Elly Ney und Emil Sauer — steht Wilhelm Backhaus als einsame Größe. Er musiziert aus dem Herzen, dem Gefühl und der Leidenschaft heraus für sich und die anderen auf einer Ebene. Er distanziert sich nicht von den Werken, er sonnt sich nicht im Ichgefühl des Virtuosen, sondern sucht Vollendung und Erfüllung in einer Werktreue, die keine »eigene und persönliche« Note und nichts Zurechtgemachtes kennt. Das Genialische seines Spiels ist nicht nur die unfehlbare Sicherheit des Gefühlsinstinktes, sondern sein unerschütterlich zielsicher vorschreitendes Spiel. Er schauspielert ebensowenig am Klavier als im Leben. Und weil in einer Zeit entarteter und snobistischer Musikindustrie das Einfache und Natürliche nicht gefragt war, wurde auch seine Kunst, in ihrer Kraft und Innigkeit geläuterter Ausdruck deutschen Wesens, mit negativen Vorzeichen versehen.

Seiner Technik konnte kein Minus angehängt werden, also suchte man nach anderen Motiven und fand sie in der angeblich nicht erfüllten Ausdruckstiefe des Spiels. »Er ist einer der glänzendsten deutschen Spieler mit einer Technik von erstaunlicher Geschliffenheit und einer starken Musikalität, wenn auch nicht großen Ausdruckstiefe«, konnte Alfred Einstein 1926 in seinem »Neuen Musiklexikon« schreiben. Walter Niemann hat in seinem Buch »Meister des Klaviers« Backhaus unter die großen Nachklassiker des Klaviers verschoben. Für ihn ist Backhaus »der große akademische Techniker«, dessen Stilgefühl und Kunst der Einzelcharakteristik kaum entwickelt ist. Daß Backhaus' Antlitz beim Spiel keine Seelenregung widerspiegelt, kreidet er ihm ebenfalls als Fehler an, um dann schließlich sein Spiel als Vollendung und Triumph der modernen Klaviermechanik zu bezeichnen. Zugegeben, daß Backhaus gelegentlich die Distanz einer gewissen Kühle, aber nicht die Kühle virtuoser Glätte und Geläufigkeit, offenbart. Diese Kühle ist eher die Scheu vor einem Sichverlieren im Gefühl. Darum spielt er beispielsweise das Es-dur-Konzert von Beethoven in einem heroisch-großartigen Stil,

der höchste Präzision und lichten Klang vereinigt, der in der Deutlichkeit des Erklingens aller Figurationen geschliffene Formentechnik offenbart und keine unbeherrschten Ausbrüche zuläßt. Diese Überbetonung der apollinischen Seite bewahrt Beethoven vor einer Titanisierung, die das ruhige Fortströmen idealer Ausweitung der Form in einer wilden Tastentrommelei und Pedalschwellung untergehen läßt. Wenn Beethoven seinen Sonaten keine Vortragszeichen mit auf den Weg gegeben hat, so ist es niemals das Recht des Spielers, nun nach eigenem Gutdünken seine privaten Glanzlichter aufzusetzen. Es ist in jedem Falle leichter, Musik zu spielen, als zu bereden, so daß die Wiedergabe des Eindrucks die klangliche Vorstellung ersetzen muß. Als Beethoven-Spieler gibt Backhaus jedem Satz das geschlossene Gesicht, das nur ein organisches Nacheinander, Zug um Zug, kennt.

Ferruccio Busoni hat häufig seine Witze gemacht über den Begriff des Musikalischseins und den romanischen Standpunkt des nur »aimer la musique« als Ideal betont. Von seinem Rassenstandpunkt aus mag er recht haben. Aber auch für uns Deutsche gilt allein das Blutbekenntnis als Maßstab. Gerade die Vereinigung von Gefühlsstärke und wacher Geistigkeit, wie sie Backhaus vertritt, ist deutsches Wesen in seiner Reinheit und Begrenzung. »Behalte die Klarheit des Denkens über jedes Ereignis, es nehme noch so stark die Empfindung in Anspruch.« (Jean Paul.)

Bach, Beethoven, Schubert und Brahms sind die Komponisten, in denen Wilhelm Backhaus die echten Werte der deutschen Kunst, die mit dem Scheitel die Gestirne, mit den Füßen die Erde berührt, verteidigt. Die Sauberkeit und Sachlichkeit seines Musizierens kennt nur ein Gebot, den Respekt vor dem Werk. Ihm allein gelten die ungewöhnlichen Energien seines Spiels, dem Weichlichkeit ebenso fremd ist, wie ein unkontrollierbarer Gefühlsüberschwang, der vom Werk zum Interpreten ablenkt. Virtuosität als höchste technische Vollendung ist für Backhaus das Rüstzeug, mit dem er nach seinem eigenen Bekenntnis der Vollkommenheit nur selten nahe kommt. Erst die Unterordnung unter die Idee des aufzuführenden Werkes bereitet den Weg zur Vollendung. Im Geiste Bachs, im Geist Beethovens oder Brahms ein Stück deutscher Musik stilvoll in klingendes Leben umzusetzen und als Deuter dieser Musik zu bestehen, das ist die Totalität des Pianisten, die Backhaus in steter Arbeit und Selbstkontrolle heute erkämpft hat. Sie zu behaupten, erfordert dasselbe, wenn nicht sogar ein gesteigertes Maß von Können und Seelengröße. Da er mit der Jugend geht, mit jenen ungebrochenen vorwärtsstürmenden Kräften, hat er Schrittmacher zur Seite, die sein Vorbild und Beispiel weitertragen werden. Denn der echte Künstler kennt keinen Stillstand.

* * *

Hier spricht die Hitlerjugend:

KULTURARBEIT DER JUNGEN GENERATION

VON

Obergebietsführer WILLI KÖRBER,

Leiter der Abteilung Schulung und Kulturarbeit in der Reichsjugendführung

Die deutsche Jugend, die in der HJ. zum nationalsozialistischen Staatsgedanken erzogen wird, ist sich der Verantwortung für das Kulturleben im neuen Deutschland bewußt. Sie verkörpert den revolutionären Nachwuchs und ist damit der Garant des künftigen großdeutschen Kulturwillens. Die sich aus der Fanfare des Reichsschulungsleiters Körber ergebenden Folgerungen für alle Gebiete der Musik und Musikpflege zu ziehen, behalten wir uns vor. *Johannes Günther.*

Warum hier in der »MUSIK« die Hitler-Jugend heute das Wort nimmt? Mancher, vielleicht der Großteil der Leser, wird diese Tatsache verwundert zur Kenntnis nehmen und erstaunt die Frage nach dem Warum stellen.

Daß aber diese Tatsache für die HJ eigentlich eine Selbstverständlichkeit ist, wird von vornherein nur den wenigen ganz klar und verständlich sein, die diese größte und bedeutendste deutsche Jugendbewegung wirklich kennengelernt und sie in ihrem Wesen und Ziel als das begriffen haben, was sie ist und sein will: als den großen, tiefen und lebendigen Aufbruch einer jungen Generation. Denn in diesen Hunderttausenden und Aberhunderttausenden der Jungs und Mädels, die sich der Fahne der jungen Front verschworen haben, verkörpert sich die Zukunft des nicht nur in seiner äußeren Gestalt, sondern in seinem Innersten und Tietsten neuwerdenden Volkes der Deutschen schlechthin. Es wäre aber falsch und oberflächlich, wollte man im Ernst die HJ abtun als eine Organisation junger oder jüngster Menschen, die nichts anderes tun als marschieren, an Kundgebungen sich beteiligen und bestenfalls noch für das Winterhilfswerk eine mehr oder weniger eifrige Sammlertätigkeit entfalten. Die nichts anderes wolle, als dem Jungen oder dem Mädel ein schönes, stolzes und möglichst weitgehend von ihm selbst bestimmtes Jugendleben geben. Oder die — wie die meisten ihr in Aufbau oder äußerer Art ähnlichen Jugendorganisationen der Welt — nur den Sinn habe, den jungen Menschen körperlich zu ertüchtigen und staatspolitisch zu erziehen.

Der hat die HJ nicht begriffen, der in ihren Marschkolonnen und im frohen Lagerleben den besten Ausdruck ihres Wesens und ihren letzten Sinn zu erkennen glaubt. Diese Jugend ist einen harten Weg gegangen, ehe sie zu dem wurde, was sie heute ist. Sie hat in frühen Tagen Erlebnisse tragen und einen Kampf führen müssen, wie wohl kaum eine Jugend vor ihr. Sie stand mitten drin in einem gewaltigen Ringen der Weltanschauungen, nicht als Zuschauer, abwartend, wie ihre Väter für sie diese Schlacht schlagen würden, sondern als

aktiver Mitträger des großen Kampfes. Sie war früh bestimmt sich zu entscheiden. Und hat mit erbittertem Einsatz sich hingegeben im Kampf um die große Entscheidung, *für die Revolution.*

Darum ist sie auch der neuen revolutionären Idee und ihrem großen Erwecker und Führer verschworen für alle Zeiten. Darum fühlt sie sich auch als Vollstrecker seines revolutionären Wollens. Darum bekennt die HJ, daß sie berufen ist, weiter Stoßtrupp und Wächter zu sein, damit durch sie der gewaltige Umbruch des deutschen Volkes vollendet werde, damit er hinauswachse über den politischen Umsturz und über die staatliche und wirtschaftliche Neuordnung zu einem tiefen Umbruch der inneren Gesinnung einer ganzen Nation. Damit dieser *deutsche* Umsturz, dieser große Durchbruch des *Deutschen* schlechthin — und das ist unserer Überzeugung nach die nationalsozialistische Umformung, an deren Beginn wir heute stehen — sein großes Ziel erreiche: *im nationalsozialistischen Staat ein Volk von bewußt nationalsozialistischer Haltung zu schaffen.*

Viele mögen es vermessen von uns nennen, wenn wir als der jüngste Teil des Volkes uns die Erfüllung so großer, höchster Aufgaben zum Ziel setzen. Wir sind es gewohnt geworden, unsere Forderungen hoch und unser Ziel weit zu stecken. Und nur durch die harten Forderungen ist die Bewegung Adolf Hitlers siegreich gewesen, die sie immer wieder stellte an die Verantwortlichen der Zeit, an sich selbst und jeden, der zu ihr gehörte. *Die harte Forderung an uns selbst und der Mut zum Neuen, der Mut zum radikalen Umbruch standen am Beginn unseres erfolgreichen Weges.*

Der radikale Umbruch aber, den wir Nationalsozialisten als Aufgabe vor uns sahen und heute noch sehen, kann sich nicht beschränken auf die Formen, auf das Äußere allein. Er muß auch — das ist unser heiliger Wille — den Inhalt erfassen, muß das Volk, die große Gemeinschaft, der er neue Formen und einen neuen Sinn ihres Gemeinschaftslebens gibt, in seinen Tiefen aufrühren und revolutionieren. Das ist das Entscheidende am Nationalsozialismus, das ist das entscheidend Neue an der HJ gegenüber früheren und anderen heutigen Jugendorganisationen: *der Wille zur Totalität.* Wir sind die totale Bewegung der Jugend, wir wissen unsere Aufgaben auf *allen* Gebieten des Lebens und gehen darum mit dem ernstesten Bewußtsein auch an die Arbeit auf allen Ebenen des kulturellen Lebens und Schaffens unseres Volkes. Die junge Bewegung der HJ fühlt in sich die *Kraft* und die *schöpferische Lebendigkeit,* dazu den tiefernsten *Willen* und die aus ihrer konsequent nationalsozialistischen Haltung erwachsene *Verpflichtung,* Vortrupp der Erneuerung und Verlebendigung des Kulturlebens im neuen Reich zu sein. *Darum* nimmt sie auch hier in einer führenden Zeitschrift des kulturellen Lebens das Wort, um von ihrem Wollen in der Kulturarbeit Zeugnis zu geben.

Das Jahr 1934, das nach dem Willen des Reichsjugendführers Baldur von Schirach das »Jahr der Schulung« für die Hitler-Jugend sein soll, wird uns

gerade auch in unserer kulturellen Arbeit ein bedeutendes Stück vorwärts bringen, sowohl in der klaren Ausprägung und Durchsetzung der einheitlichen weltanschaulichen Haltung als Grundlage aller nationalsozialistischen, das ist aller *deutschen* Kulturarbeit, als auch in der Zusammenfassung, der Ausrichtung und dem Einsatz der wertvollen schöpferischen Kräfte der jungen Generation für die großen Aufgaben, die wir schon heute als Dienst an der Zukunft zu leisten haben. Die in der großen Front der HJ geeinigte deutsche junge Generation ist mit dem ihr eigenen Idealismus und frischen Schwung an ihre Aufgaben herangegangen. Auf dem Gebiet des Schrifttums und der bildenden Kunst schafft sie mit gleicher Freude und gleichem Ernst wie im Musikleben und in der Baugestaltung unserer Tage. Wir Jungen sind besonders froh darüber, daß die wirklich lebendigen, in ihrem Inneren revolutionären schöpferischen jungen Menschen unserer Zeit mehr und mehr zu uns vorstoßen und zu fühlen beginnen, daß in der HJ nicht nur marschiert wird, sondern daß hier echte und lebendige, *wirklich nationalsozialistische Kulturarbeit* für eine große Zukunft getan wird.
Wir Jungen lehnen bewußt jene Auffassung von Kultur ab, die heute wieder von manchen Seiten stark herausgestellt wird und die uns glauben machen möchte, daß der Wert unseres kulturellen Lebens sich allein darin äußere, in welchem Maße wir Volkslieder singen, Volkstänze tanzen und Volkstrachten tragen. Wir wären die Letzten, die große Traditionen verneinen und den Wert alter Volksgüter und alter Volkskunst leugnen würden. Wir, als junge Menschen einer neuen Zeit, aber haben nicht die Aufgabe, nur wieder und wieder mit Stolz zurückzuschauen auf das, was in Zeiten *vor* uns geschaffen wurde und aus den reichen Tiefen unseres Volkstums entstand. *Unsere Aufgabe liegt in unserer Zeit.* Wir sind Glied einer lebendigen Entwicklung. Wir wollen die Träger der kulturellen Tat sein in einer Zeit, deren Gesicht von uns geformt wird. Kultur ist für uns nicht Museumsangelegenheit. Es ist nicht unsere Aufgabe als junge Revolutionäre, kulturelle Güter unseres Volkes, die frühere Generationen gestaltet und geschaffen haben, in Schaukästen auszulegen und einer staunenden Welt vorzuführen. *Unsere* Aufgabe ist es vielmehr, den schöpferischen Kräften *unserer* Zeit Möglichkeiten zu ihrer Entfaltung und Weiterentwicklung zu geben und der Welt zu beweisen, daß mit dem nationalsozialistischen Umbruch in Deutschland eine hohe Kultur nicht plötzlich abgestorben und dem Untergang preisgegeben ist — wie volksfremde und übelwollende Elemente die Welt glauben machen möchten — sondern *daß der frische Impuls dieser im Nationalsozialismus sich vollziehenden Erneuerung der gesamten Nation auch dem kulturellen Leben unseres Volkes Antrieb und neue Schöpferkraft geben wird.*
Wir Jungen wissen:
daß durch uns die tiefe und heilige Revolution des deutschen Menschen vollendet werden muß, wenn das ewige Deutschland leben soll.

DIE »LORE«

Wege des Volksliedes II

VON

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU-KÖNIGSBERG

In Hans Pfitzners viel zu wenig bekannten Jugendliedern findet sich als op. 2 Nr. 4 ein kleines Lied, das dem Volkston angenähert und doch in Aufbau und Motivik ein vollendetes Kunstwerk ist. Der Text lautet:

Im tiefen Wald verborgen
Da steht des Försters Haus,
Im tiefen Wald verborgen
Da schaut an jedem Morgen
Sein Töchterlein heraus.

Der Vater und die Tochter
Die machen alles wund.
Der Vater trifft das Hirschlein,
Die Tochter trifft die Bürschlein
Tief in des Herzens Grund.

»Dichter unbekannt« heißt es in dem Verzeichnis der Werke Pfitzners, das 1919 erschien. In diesen zwei Strophen erkennen wir den *textlichen* Kern des heute so vielgesungenen, fast schon abgesungenen Marschliedes von der »Lore«. Ich lernte es zuerst im Singgebrauch des Marschierens kennen und zeichne nur die Beobachtungen auf, die ich dabei machte. Sie geben einen Einblick in die merkwürdigen und oft kaum zu entwirrenden »Wege des Volksliedes«.

»Im tiefen Wald verborgen — da steht ein Försterhaus«, so heißt es in der Textfassung bei Pfitzner. Mag sein, daß sie schon aus einer andern verändert ist. Denn daß 1., 3. und 4. Zeile gleichen Reim haben, ist, wie der zweite Vers zeigt, durch das Lied keineswegs gefordert. So mag unser Anfang »Im Wald, im tiefen Walde« der ursprünglichere sein. Hier setzt bereits in den Worten das Zersingen ein. Wir singen auch »Im Wald, im grünen Walde« oder »Tief in des Waldes Dunkel«. Aber im Volke hat man die Zeile andern bekannten Volksliedern angenähert und singt »In des Waldes tiefsten Gründen« oder gar »In einem kühlen Grunde«!

Die Weise dieser Doppelzeile aber ist keine andere, als die des Kehrreimes der »alten Burschenherrlichkeit«, dort mit den Worten »O jerum, jerum, jerum — o quae mutatio rerum!« Aber dieser Kehrreim ist, wie M. Friedländer in den Anmerkungen zum deutschen Kommersbuch nachweist, noch älter. Er ist zuerst handschriftlich 1763 überliefert zu dem »Klagelied eines alten Burschen«, das im $^3/_4$-Takt steht. Der Kehrreim steht im $^4/_4$-Takt, führte also ein

selbständiges Volksliedleben. Das erklärt auch die Beliebtheit unseres Liedanfanges, der in seiner, im Singen wiederholten Doppelzeile ein in sich geschlossenes Ganze darstellt.
Aber der Text geht weiter. Es folgen weitere drei Zeilen, so daß die ganze Strophe zum Fünfzeiler wird. Das scheint mir für den unvolkstümlichen Ursprung des Zweistrophentextes zu zeugen. Pfitzner hat das Problem der Asymmetrie musikalisch unerhört fein und zwingend gelöst. Aber unser Lied? Hier mußte, da die erste Doppelzeile völlig in sich abgeschlossen war, ein neues, selbständiges und symmetrisches Gebilde entstehen. Textlich wird höchst einfach die letzte Zeile wiederholt, so daß aus dem Dreizeiler ein Vierzeiler wird. Die Weise aber ist merkwürdig zusammengestückelt. »Des Försters Töchterlein heraus« erhält die Melodie einer sehr bekannt anmutenden Doppelzeile, deren Herkunft erst später klar werden wird. Das Gerüst ist etwa so:



Vor diese Doppelzeile aber wird eine andere herangeflickt, die nichts weiter als eine recht klapprige Wiederholung des Grunddreiklangs ist:



In unserm Singgebrauch ist das etwas schmackhafter gemacht worden durch abwechselnde Einführung der Dominant (f a c):



Aber der Eindruck des Gestückelten bleibt. — Aus diesem Grunde hat wohl eine andere Bearbeitung diese vorgefügte Doppelzeile auf eine einzige verkürzt und singt nun:

»Darinnen wohnt der Förster — mit seinem jungen Töchterlein«

Besser ist's dadurch nicht geworden! Gelegentlich hörte ich in der Abschlußdoppelzeile das (a) auch in folgender Fassung singen:

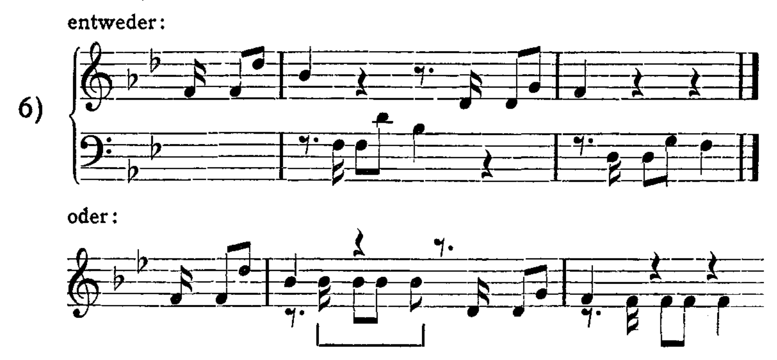


Das bedeutet eine Angleichung an den Höhepunkt der Weise »Zu Mantua in Banden«, die von unserer Zeit zum »Schlageterlied« wieder aufgenommen wurde.
Nun folgt zunächst ein wiederholender Einschub, wie er im deutschen Marsch- und Liedgesang üblich ist. Eine Doppelzeile (a —b) wird zum selbständigen

Vierzeiler zerdehnt durch Hinzufügung eines auf Tralala gesungenen Vordersatzes (x). So entsteht in unserm Liede der Vierzeiler »Tirallala«, der übrigens unser a etwas verändert und mit tirallala singt:



Der Vordersatz x aber ist wiederum ein einfaches Aussingen des Grunddreiklangs, wobei ein Stück der Instrumentalbegleitung mit in das Singen einbezogen wird, bald als unmittelbares Echo, bald als einfache rhythmische Ergänzung:



Das ist alter Brauch des deutschen Marschliedes. In dem Kehrreim des Liedes »O Deutschland hoch in Ehren«, in dem Kampflied »Volk ans Gewehr« ist diese Art zu singen uns allen vertraut, hier wie dort mit Wiederholung kleinerer Textbruchstücke.

Nun ist der Text des Liedes im Grunde zu Ende. Die zweite Strophe wird auf die gleiche Weise gesungen. Nur daß hier im Wortgut der eigentliche Reim schon verloren ist:

Der Vater und die Tochter
Die schießen (schossen) beide gut.
Der Vater schießt (trifft, schoß) das Hirschelein,
Die Tochter schießt das Bürschelein
Wohl (tief) in das junge Herz hinein.

Das Gedicht, das wir oben anführten, gibt die richtige Fassung. Freilich, das Wortspiel des »Treffens« und das Hirschlein — Bürschlein ist wiederum nicht gerade volksmäßig. — Aber *unser* Lied hat noch eine dritte neue Textstrophe, die nun urplötzlich aus dem Scherzlied ein Abschiedslied macht:

Steh' ich auf hohem Berge (Bergeshöhen)
Schau über Täler hin.

Der Volksgebrauch aber erinnert sich eines andern vertrauten Volksliedes und singt:

Ich stand auf hohem Berge
Schaut in das tiefe Tal.

Der Reim ist verloren, aber die Vertrautheit der Doppelzeile hat gesiegt. Nun wird es Stückwerk:

Da seh' ich in der Ferne —
Ich seh' es ja so gerne —
Das Haus der jungen Försterin (Jägerin).

Hier lohnt es nicht Varianten anzugeben. Einzig die merkwürdige Sinnlosigkeit des letzten Wortes weist auf einen neuen Zusammenhang. Des Försters Töchterlein ist zur Försterin (gegen allen Sprachgebrauch) geworden. Das Volk aber singt die Zeile auf ein anderes Lied von der »jungen Jägerin« zu. Das Ungereimte bleibt!

Bietet schon die Singstrophe des Liedes in Wort und Weise des Merkwürdigen viel, so ist der Kehrreim noch reicher daran. Der erste Teil, der endlich den Namen »Lore« einführt, ist völlig in sich abgeschlossen. Der Name ist zuerst in einem altbekannten Studentenlied gebraucht, dessen Weise aus England stammt. Wir singen es als »Die Lore am Tore« noch heute. Wie kam er in unser Lied? Die Weise ist bekannt. Hörten wir sie früher doch oft von alten Seeleuten singen. Aber da hieß der Text:

Glori Glori Glori Gloria
Schön sein die Mädchen in Batavia.
Glori Glori Glori Gloria
Schöne Mädchen gibt es da.

So steht es auch noch in Fritz Jödes Singstunde Nr. 21 unter »schönen alten Seemannsliedern«. Zu der gleichen Weise geht auch die dem Refrain vorgesetzte Singstrophe vom »Seemannsgrab«, die uns hier nicht bekümmert. Das Lied ist, wie der Kehrreim zeigt, ursprünglich außerdeutschen, wohl englischen Ursprungs[1])!

Und nun kam die merkwürdige Verwandlung. Für das Glori trat die »Lore« ein; der Batavia-Vers wurde zu der aus dem Soldatenlied bekannten Zeile,

»Schön sind die Mädchen von siebzehn, achtzehn Jahr«,

die man dort noch versöhnlich abschließt:

»Und die drunter und die drüber sind es auch!«

Damit aber ist der Reim verloren. Noch singt man oft in halbem Anklang an das Seemannslied »Schöne Mädchen gibt es *ja*«, am häufigsten aber »Schöne Mädchen gibt es überall«. Da ist dann der Rhythmus, zu dem man eben »des Försters Töchterlein hinaus« sang, wieder hergestellt. Und hier wird klar, daß der Stoff dieses Seemannsliedes ja auch nichts weiter ist als unser oben

[1]) John Browns regiment was number nineteen nine — mit dem Schluß: As we go marching along.

als x a — x b bezeichneter Vierzeiler. Die Substanz ist also gewiß volkstümlich, der Text gewiß *nicht*.

Denn jetzt wird ein neuer selbständiger Kehrreim angestückt, der in Wort und Weise etwas völlig anderes ist. Die Doppelzeile des Textes mag, bis auf den Namen »Lore«, zum eisernen Bestand des alten Volksliedes gehören. Das angefügte »Ade« versucht das Lied als Abschiedslied zu färben und so die dritte Strophe zu rechtfertigen. Aber der Singgebrauch kehrt sich nicht dran. Wir singen statt »Ade« das dem Jägerleben entsprechende »Halli — Halloh«. — Noch merkwürdiger aber ist die Weise. Ursprünglich hat sie so gelautet:

7) 

Das war eine echte viertaktige Periode mit Vorder- und Nachsatz. Doch wird sie völlig umgestaltet. Und hier ist wirklich ein Stück echten volkstümlichen Singgebrauches im Voraus getroffen und festgelegt worden.

Denn es ist wohl so, daß beim Marschieren der Anschlußtakt vom ersten zum zweiten Refrain in seiner eigentlichen Fassung unmöglich ist. Ein jeder wird statt des schwierigen Überganges zum $^{3}/_{8}$-Auftakt den Auftakt a aufs letzte Viertel nehmen, also statt

8) 

Dann aber verschiebt sich die ganze Weise. Das charakteristische, auf den Taktschwerpunkt aufgesetzte Motiv des ersten Taktes kann nur wirklich zwingend erst im zweiten Takt einsetzen. Das ergibt die merkwürdige Zerdehnung des Auftaktes, die nun die ganze weitere Folge beeinflußt. Aus der zweiteiligen Periode wird nun ein dreiteiliger Zusammenhang;

9) 

Wichtig ist dabei der $^{6}/_{4}$-Takt, der dadurch entsteht, daß am Ende des zweiten Taktes der dem Anfangsauftakt entsprechende Auftakt im Singen und Marschieren nicht mehr erreicht wird. Dieser Auftakt wird nun sogar volltaktig, aus dem $^{4}/_{4}$- wird der $^{6}/_{4}$-Takt. — Etwas Neues kommt noch hinzu. Die starke Zerdehnung droht den Gang des $^{4}/_{4}$-Taktes zum 𝄵 zu machen. Das verhindert das Marschlied, indem es, wie man es von andern Instrumentalmärschen her bereits gewohnt ist, gegen den Schlag des guten Taktteils noch den unbetonten als nachschlagenden Bläserakkord setzt. Diesen aber gar synkopierend durch Schlagzeug zu betonen, ist Eigenart des *Schlagers*.

Sie ist hier in die »Lore« aufgenommen. Der Singgebrauch aber macht daraus: »Und — hei — kommt — hei — der — hei Frühling in das Land«. Dabei

wird, der zweiten Zeile entsprechend, auch die erste auftaktig geformt, so daß auch hier zu Anfang eine Gruppe 3 + 2 auftaucht, die man folgendermaßen notieren kann.

10)


Was ist nun das Ganze? Als »Marschlied nach bekannten Volksweisen«[1]) wird es in einer Klavierausgabe bezeichnet und der Name eines Komponisten, der im eigentlichen Wortsinne als »Zusammensetzer« arbeitete, beigegeben. Er hat in der Tat durch die geschickte Wahl der Bruchstücke dem Lied »den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten . . . gegeben, wodurch es sich dem Ohre so schnell . . . einprägt«. So beschrieb einst (1782) J. A. P. Schulz die Eigenart eines »Liedes im Volkston«. Daß die Lore dennoch kein wirkliches *Volkslied* ist, noch werden wird, liegt daran, daß ihr Entstehen kein organischer Vorgang ist. Sie ist wie »ein Pelz, aus vielen Stücklein und Flecklein zusammengestücket und geflicket«. Mit diesen Worten bezeichnete Michael Prätorius, der große Theoretiker des deutschen Frühbarocks, eine bestimmte Liedgattung, das *Quodlibet.* Ihr gehört auch die »Lore« zu, ihr das erweiterte Lied vom »Guten Kameraden«, wie wir es im Kriege sangen. So könnte man sich denken, daß unserm Liede im Singgebrauch noch weitere Refrainteile auswachsen könnten, ganz nach dem Belieben der Singenden. Und in der Tat, wir schließen an die »Lore«, wenn wir sie auf dem Marsche singen, meist noch einen anderen Refrainvers, der lautet

11)


Und in anderen Gegenden mögen andere Erweiterungen gesungen werden. — Aber irgendwann kommt dann, wie bei jener Kriegsfassung vom »Guten Kameraden«, der Augenblick, wo es heißt: »Nun haben wir es lange genug gesungen« oder »das ewige Geleier«. Und dann verschwindet ein solches Lied wieder aus dem Singgebrauch, wird abgelegt wie ein getragenes Kleid. Das echte Volkslied aber ist »demantfest«. Es mag wohl für Zeiten vergessen werden und verklingen. Aber es wird immer wieder aufsteigen und in seinem lebendigen volksorganischen Wesen neu ergriffen und neu gesungen werden.

[1]) Originalverleger Rud. Hack, Göttingen.

KUNSTMUSIK UND VOLKSTÜMLICHKEIT

VON

WALTER ABENDROTH

Wir haben uns jetzt in Deutschland befreit von jenem überall in Europa umgehenden Kulturverfallsprodukt, das unter dem Namen »Neue Musik« der arteigenen, volkseigentümlichen Kunstmusik am Leben fraß und gerade bei uns schon fast alle gesunden Keime zerstört, die etwa noch vorhandenen jedenfalls auf einen allerkleinsten Lebensraum zurückgedrängt hatte. Daß diese »Neue Musik« ihrem Geiste und Wesen nach nicht nur deshalb unvolkstümlich sein mußte, weil sie jedes natürliche Bedürfnis nach Wohllaut und Schönheit, Sinn und Verstand durchaus unbefriedigt ließ, sondern vielmehr noch deshalb, weil sie wissentlich und absichtlich jede Bezogenheit auf gesundes Fühlen und Wollen, wie es in einem starken, selbstbewußten Volke lebt, verachtete und womöglich durch ihre eigenen Ausdrucksmittel auch offen verächtlich und lächerlich machte, liegt auf der Hand. Sie war ein Fäulnisbazillus, den volksfeindlicher Zersetzungswille mit Witz und Berechnung dem Kulturkörper eingeimpft hatte.

Suchen wir eine Erklärung dafür, daß dieser Bazillus in so erschreckendem Maße um sich greifen konnte, so kommen wir — abgesehen von der Bereitschaft einer allgemein mißleiteten Schicht entwurzelter Intellektueller — auf eine bestimmte musikgeschichtliche Situation zurück: die Komponisten (nicht nur die deutschen, aber natürlich besonders die deutschen) seufzten unter dem erdrückenden Gewicht des Namens und des Geistes Richard Wagner. Noch Jahrzehnte nach seinem Tode warf dieses Genie einen solchen Riesenschatten auf alles Nachfolgende, daß es nur ganz verschwindend wenigen möglich war, von sich aus zu einem wirklich neuen, der eigenen Persönlichkeit und der eigenen Zeit entsprechenden musikalischen Ausdrucksstil durchzudringen. Hans Pfitzner fand ihn, indem er das doppelte Erbe des 19. Jahrhunderts, nämlich das Wagnersche und das Schumann-Brahmssche, in sich zusammenfaßte und zu einer ganz ursprünglich-persönlichen Fortbildung von höchster Charakterstärke und genialer Überzeugungskraft führte; Richard Strauß fand ihn, indem er das Erbe der — übrigens von Wagner seinerzeit mit größter Skepsis betrachteten — sogenannten »neudeutschen« Richtung Berlioz-Lisztscher Herkunft aufgriff und aus ihr die letztmöglichen artistischen Überspitzungen hervortrieb, indem er ferner die pathologische Sensation für die Opernbühne entdeckte und andererseits die spezifische bürgerlich-gesellschaftliche Gemütswelt seiner Gegenwart musikfähig machte. Andere suchten auf anderen Wegen und rangen sich zu eigener Profilgestaltung durch, wie etwa ein Paul Graener. Die meisten aber mußten es aufgeben, mit Wagners Schatten zu ringen: sie blieben ihm unterlegen, blieben ihm hörig; ihr »Schaffen« war nichts als ein stetiges Bemühen, den Wagner-Epigonen in sich so unkenntlich wie möglich zu machen. Vergebliches Trachten.

Was ist begreiflicher, als daß gerade diese Schwachen und Kleinen, sofern sie eben doch von einem weit über ihr Vermögen hinausstrebenden Ehrgeiz und Geltungstrieb besessen waren, mit Gier nach den Irrlehren artfremder Spekulanten griffen, die da besagten, das Neue könne nur aus der Zertrümmerung des Alten und Bisherigen erstehen. Es gelte, den Götzen Wagner zu stürzen. Aber man dürfe nicht etwa wieder da anfangen, wo auch er begonnen, sondern man müsse über die Jahrhunderte zurückspringen auf den Punkt, von wo der Entwicklungsweg der europäischen Musik bis zu dieser Erscheinung Wagner geführt habe, und man müsse diesen ganzen Weg in anderer Richtung noch einmal gehen. Das schien den armen, an hinreichender eigener Schöpferkraft notleidenden Musikanten das Ei des Kolumbus....

Damit war der Kampf gegen Wagner Ehrensache geworden; und zugleich notwendigerweise der Kampf gegen das ganze Jahrhundert, dessen stärkster Geist der Bayreuther gewesen war. Denn keine schöpferische Kraft hängt isoliert im leeren Raum; sie ist verwachsen mit den anderen Kräften rings herum, und so ist auch ein Wagner nur denkbar als Exponent eines Geschichtsabschnitts, der außer ihm Erscheinungen wie Schumann und Brahms nebst manchen ähnlichen, geringeren, aufwies, die ihrerseits, ebenso wie er, alle irgendwie von Beethoven, dem eigentlichen musikalischen Vater dieses Jahrhunderts, herkamen. Wie aber dem deutschen Volk und der Außenwelt die *Verneinung* ausgerechnet dieses allgemein als eine Epoche besonders überwältigend reicher Blüte des ausgesprochen deutschen Musikwillens geltenden Jahrhunderts schmackhaft und faßbar machen? Das konnte nur mittels eines großen, groben Keiles geschehen, den man zwischen das *Jahrhundert der deutschen Musik* (so darf es getrost genannt werden) und die Seele des gegenwärtigen deutschen Volkes trieb. Nachdem die musikalischen Reichtümer dieses Jahrhunderts jahrzehntelang alle musikempfänglichen Kreise des ganzen Volkes — ganzer anderer Völker — beglückt, durchaus in ihm feste Wurzeln geschlagen hatten, erfand man das Schlagwort von der »individualistischen« Musik des 19. Jahrhunderts, die »nur für eine kleine Bildungsschicht geschaffen« worden und der Masse des Volkes fremd und unzugänglich sei. Dieses Schlagwort setzte sich derartig fest in den Gehirnen, daß es *heute noch* fast tollkühn ist, dagegen etwas einzuwenden; zumal es auch »wissenschaftlich« begründet und tausendfach »bewiesen« wurde (mit den vielfältigen Imponderabilien, die bei der kunstwissenschaftlichen Begriffs- und Urteilsbildung mitsprechen, läßt sich nämlich schlechthin alles beweisen). Dennoch möchte ich ihm hier ein wenig mit der Laterne zu Leibe rücken.

Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner sollen nur für eine kleine Bildungsschicht geschaffen haben? Sie sollen in ihrer Kunst nichts als ihre individuellen Regungen ausgesprochen haben, die das Volk, in dem sie lebten, nichts angehen?

Das wurde (und wird, wie gesagt, noch) allen Ernstes behauptet. Zwei Schein-

beweise werden dafür vorzugsweise angeführt. Sie lauten ungefähr folgendermaßen:

1. Alle großen Musiker des 19. Jahrhunderts, alle »Romantiker« dokumentieren ihren »Individualismus« schon dadurch, daß sie zu Lebzeiten unverstanden waren, daß sie sich nicht als Erfüller, sondern als Gegner ihrer Zeit fühlten. In früheren Jahrhunderten wuchsen die Schaffenden aus der gemeinsamen Weltanschauung des Volksganzen heraus und wurden daher sogleich allgemein begriffen. Es gab da Gebende und Empfangende, aber nicht Vereinsamte, die dem »Publikum« vergeblich ihre Schöpfungen anboten.

2. Auch heute noch, nach 50, 60, 70, 100 und mehr Jahren ist es so, daß eine Sinfonie Bruckners oder Brahms', ein »Tristan«, ein Beethovensches Kammermusikwerk nur von gewissen »gebildeten« Leuten wirklich genossen werden kann. Millionen andere bleiben dabei kalt, haben nichts davon, *wollen* auch gar nichts davon wissen. In früheren Jahrhunderten durchdrang die Musik alle Volkskreise gleichermaßen; alle Musik war Volksmusik und *lebte* im Volk.

So wird gesagt. Aber es sind in Wahrheit leere Behauptungen, die nur dann überzeugen, wenn man sämtliche Faktoren außer Rechnung läßt, die ein unbestochenes Denken bei solchem Vergleich zwischen verschiedenen Zeitaltern einschalten muß.

Wer will im Ernste die Meinung vertreten, die schöpferischen Musiker früherer Jahrhunderte seien in geringerem Maße »individuell« gewesen, hätten eine weniger persönliche Sprache geführt, als diejenigen des 19. Jahrhunderts? Erkennt nicht jedes geübtere Ohr einen Satz Haydns, Mozarts, Händels, Bachs, Schützs, Palestrinas, Orlando Lassos usw. genau ebenso deutlich, wie ein Stück Wagnerscher oder Straußscher Orchestermusik? Alle diese Meister — überhaupt fast alle schaffenden Künstler bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts — standen im unmittelbaren Dienst kunstsinniger Fürsten (bzw. Päpste), die meistens, als hochkultivierte Kenner, auch für das der Zeit Vorausgreifende, das »Persönliche« im Schaffen ihres Dieners und Schützlings einen empfänglichen Sinn, mindestens aber duldsame Nachsicht hatten. Diesen Gönnern und Brotgebern genug zu tun, war hinreichende Bedingung, um auf weiteres »Verstandenwerden« gar nicht angewiesen zu sein. Der Begriff des »Publikums« spielte schon aus diesem Grunde noch keine praktische Rolle. Gelegentlich, wo der Fürst in seiner geistigen Weitsicht versagte, fiel auch das »Unverstandensein« im Leben des betroffenen Künstlers schon vor Jahrhunderten genau so entscheidend ins Gewicht, wie im »romantischen«, »individualistischen« Jahrhundert. Das eigentliche Volk kam, außer in seiner Eigenschaft als Kirchengemeinde, an die Erzeugnisse der höheren Kunstmusik eher *weniger* denn *mehr* heran, als in neuerer Zeit!

Ferner:

Wer glaubt etwa — und verlangt, damit ernst genommen zu werden —, daß nicht in *allen* denkbaren Jahrhunderten und Jahrtausenden die Menschen

(also »das Volk«) sich geschieden hätten in: eine kleinere Anzahl von Musikempfänglichen, Musikbedürftigen, Musikverständigen und Millionen von Musikunempfänglichen, Musikgleichgültigen, Musikverständnislosen? Wer will dafür eintreten, daß etwa einmal das Volk auf der Gasse Palestrina, Bach, Mozart gepfiffen hätte? Ich halte dafür, daß höchstvermutlich zu allen Zeiten der eine — größere — Teil seine gleichgültige oder nichtachtende Einstellung zur Musik mit derselben Energie vertreten hat, wie der andere — kleinere — sich um den Besitz des ihm unentbehrlichen Geistesgutes unablässig gemüht hat. Wenn aber die äußeren Lebensbedingungen den Erwerb dieses Besitzes den Kunsthungrigen aus sozial benachteiligten Volksschichten wesentlich schwerer machten, als denen aus begüterten und bevorrechtigten Kreisen, so war dies *in früheren Jahrhunderten viel mehr* der Fall, als seit Beginn des 19. Jahrhunderts!

Alle *wirkliche* Kultur und Bildung, somit auch alle höhere Kunst, ist noch niemals ein nur bequem ererbtes, faul verdautes Besitztum bevorzugter Schichten gewesen. Sondern im Gegensatz zu jedem materiellen Gut kann das geistige einzig und allein von *dem* genossen werden, *der sein Verständnis sich höchstpersönlich erarbeitet und anerzogen hat. Ohne Verstehen kein Genießen in der Kunst; und ohne Ehrfurcht, Andacht, Einfühlung, Arbeit und geistige Anspannung kein Verstehen!* Das ist ein Gesetz, das über Zeit und Sitte steht und daher vor Jahrhunderten bestimmt nicht weniger wirksam gewesen sein kann, als es heute ist und in Jahrhunderten sein wird.

Umgekehrt hat es wohl noch nie einen großen Schaffenden gegeben — und wird es nie geben können —, der, selbst wenn er es gewollt hätte, mit seinem Empfinden und Gestalten außerhalb seiner Volksart gestanden hätte. Wer will behaupten, daß die Musiker gerade des 19. Jahrhunderts nicht *deutsch* in einem ganz besonders eigentümlichen Sinne gewesen wären? War nicht gerade die Romantik, die Natur-, Heimat- und Geschichtsschwärmerei ein zu allertiefst deutscher Geisteszug, eine ebenso einheitliche, verbindende »Weltanschauung« wie irgendeine frühere geistige Lebensform? Und stammten nicht die großen Komponisten dieses Jahrhunderts so gut wie die früheren aus unverdorbenen, sogenannten »niederen« Volksschichten? Waren Sie etwa Luxusblüten einer verbildeten »Oberklasse«? Sie waren es *nicht;* sie waren vielmehr durchweg Männer des einfachen Volks.

Aber mit dem Zurücktreten der Fürstenhäuser von der vorzugsweisen Pflege kultureller Güter stand plötzlich der Schaffende unmittelbar der großen Volksmasse, dem großen Gemisch aus Empfänglichen, Gleichgültigen und Ablehnenden gegenüber. Und nun freilich war er auf das »Verstandenwerden« im Sinne *augenblicklicher* Wirkung angewiesen; das heißt er mußte nach denen eifrig suchen oder auf diejenigen erst geduldig warten, die seiner Kunst Verständnis entgegenbrachten. Nun auch mußte er außerdem kämpfen und im Streite liegen mit seiner Zeit — nämlich sofern sie von den Gleichgültigen

und Unempfänglichen bestimmt wurde. Das »schöpferische Gemeinschaftsbewußtsein«, von dem so gern geredet wird, und das irgendeinmal (wann es gewesen ist, weiß niemand) die Kunstwerke geschaffen hat (anstatt der begabten Einzelmenschen) — es ist in *dieser* primitiven, buchstäblichen Auslegung eine glatte Torheit. Eine Wirklichkeit, ein wahrer Lebenswert ist es lediglich als *tragende Kraft eines allgemeinen Volkswillens zur Bejahung seines schöpferischen Kulturausdrucks im genialen Kunstwerk.* Diese Kraft im Volke neu zu wecken, sie zu erhalten und nach Möglichkeit zu steigern ist eine der vornehmsten Aufgaben, die sich nach dem Erlöschen der Fürstentümer und dem Versiegen des bürgerlichen Mäzenatentums der neue Staat gestellt hat. An den Schaffenden wird es dann in der gereinigten Atmosphäre nicht fehlen. Nicht darum kann es sich handeln: Wesen und Ausdruck der Kunst herabzuschrauben, bis auch der Gleichgültige oder gar Ablehnende seine eigene innere Leere irgendwie darin widergespiegelt findet, sondern darum: die *Empfänglichkeit der Kunstbedürftigen* so zu fördern, ihre *Möglichkeiten zur Teilnahme* am höheren Kunstgenuß so zu mehren, daß sie in den Werken der ernsten und ehrlichen Schöpferpersönlichkeiten den Widerschein ihres eigenen besten Wesens, den verklärten Abglanz der Volksseele wieder zu erkennen vermögen.

HINDEMITH – EINE KULTURPOLITISCHE BETRACHTUNG

(EIN NACHWORT ZUM 1. DEUTSCHEN KOMPONISTENTAG)

VON

FRIEDRICH WELTER-BERLIN

Im Zeichen der allgemeinen kulturellen Neuordnung, in der es nicht um neue »Richtungen«, sondern um die völkische Artung der deutschen Kunst geht, werden die temperamentvollen Äußerungen von Dr. Friedrich Welter, die wir zur Diskussion stellen, ohne uns ihnen in allen Punkten anzuschließen, einen geeigneten Ausgangspunkt einer im Für und Wider fruchtbaren Auseinandersetzung und damit einer notwendigen Klärung darstellen. Johannes Günther.

Der 1. deutsche Komponistentag ist vorüber. Er hat uns viel Schönes und Erhebendes gebracht (siehe Bericht S. 429). Den feierlichen Ausklang bildete das Festkonzert in der Philharmonie mit Werken von *Max v. Schillings, v. Hausegger, G. Schumann, P. Graener, v. Reznicek, Pfitzner* und *Strauß.* Auch *Paul Hindemith* war mit einem Werk vertreten. Mit gutem Grund. Hat man ihn doch in den Führer-Rat gewählt! Wir gehen nicht zu weit, wenn wir behaupten, daß dieses, rein kulturpolitisch gesehen, ein schwerer Verstoß war und müssen daher diese Frage in aller Ausführlichkeit behandeln, da sie von weittragendsten Folgen sein kann. Wer Paul Hindemith ist, das wissen wir alle. Wer ihn für seine Zwecke dienstbar ge-

macht hat, das ist auch bekannt. Auch seine Werke liegen offen zutage. Ich erinnere an *Nusch-Nuschi*, an *Sancta Susanna* (in diesem Werk wird z. B. das Kruzifix zum Gegenstand schwülster Liebesausdünstungen gemacht; die Aufführung im Hamburger Stadttheater rief einen Sturm der Entrüstung hervor), an den *Dämon*, an *Sabinchen*, Sketsch: *Hin und zurück*. — Alle diese Bühnenwerke wurden früher in ernsten deutschen Musiker- und Kulturkreisen abgelehnt und konnten keinen Erfolg haben, da die heroisch-romantische Welt immer lebendig geblieben war. *Heinrich Strobel*, der Biograph P. Hindemiths, schrieb dazu 1927 (Seite 82): »Heroisch-romantische Stoffe gehören der Vergangenheit an. Es kommt noch ein anderes hinzu: Der Hörer hat weder Lust noch Muße, sich stundenlang musikdramatisch erheben zu lassen. *Bayreuther Weihestunden* sind nur etwas für Menschen, die dem unwiederbringlichen Gestern nachtrauern. Lebensnähe wollen wir auch in der Oper, geistvolle Unterhaltung, statt pathetischen Nervenkitzel.« Alle die destruktiven Auseinandersetzungen, die sich damals gegen Wagner und die deutsche Kunst richteten, um die atonale Musik zu propagieren, sind noch in nationalen Kreisen zu bekannt, als daß sie verheimlicht oder retuschiert werden könnten.

Die Frage wird auch darum besonders schwer lösbar, da wir in Hindemith eine große Begabung, einen musikalischen Könner zu erblicken haben. Das haben wir stets anerkannt. Und doch: ein Repräsentant *deutscher* Kunst ist er nie gewesen. Wie der Wiener *Krenek* aus einem Choral einen Foxtrott gemacht hat, so hat der Deutsche Hindemith die herrliche Volksweise »Prinz Eugen« parodiert, so hat er den prachtvollen »Bayrischen Avanciermarsch«, der im 2. Band, Seite 246 der Heeresmärsche steht und bei nationalsozialistischen Festlichkeiten immer zu hören ist, in seinem Bratschen-Konzert (op. 36, Nr. 4) atonal verzerrt. Ja, *Armeemärsche* sind *uns* eben Kulturgüter des Volkes, die nicht verfratzt werden dürfen. — Wird man also Paul Hindemith und den ganzen Meloskreis so leicht in unser nationalsozialistisches Reich hinüberschalten können? So einfach liegen die Dinge nicht. Es bleibt immer zu bedenken, daß seine Taten wie die seines Kreises offen zutage liegen. Photographien von den früheren Musikfesten (Donaueschingen!), wo man ihn im Kreis von Leuten sieht, die uns fluchtartig verlassen haben, die vielen tausend Musikberichte, Biographien usw. sprechen eine deutliche Sprache. Daß das Können allein nicht ausschlaggebend und genügen kann, sehen wir doch an der Reinigung, die in der Literatur vorgenommen worden ist. Ich erinnere an St. Zweig, an Th. Mann, Feuchtwanger. Die deutsche Studentenschaft hat sie aus dem deutschen Geistesleben verbannt! Die Reinheit der Gesinnung sollte als erste Voraussetzung unseres Staates unzweideutig dokumentiert werden. Soll das in Musik nicht zur Tat werden? — Die Bühnenwerke Hindemiths sind (rein quantitativ) zu bedeutend, als daß sie als Jugendsünden abgetan werden könnten!

Wie die verantwortlichen Stellen diese Frage endgültig lösen werden, wissen wir nicht. Zu bedenken bleibt noch: die Volksverbundenheit unserer Kunst, die man jetzt mit Recht immer betont, ist doch kein bloßes Gerede! Will man die atonale Musik z. B. dem herrlichen Feierabendwerk unserer *Deutschen Arbeitsfront* als das geistige Brot anbieten? Denn darüber sind sich doch *alle* einig: Volksverbunden ist diese Art von Musik doch nie gewesen; sie war doch nur für einige wenige Auserwählte bestimmt, wobei oftmals bedeutende Meister deutscher Musik nicht mehr mitkonnten (z. B. Pfitzner, Graener usw.).
Aber betrachten wir einmal kurz das *Presse-Echo* über diesen 1. Komponistentag, der mit so viel Opfermut, Begeisterung und prachtvollem Gelingen durchgeführt wurde. Es ist überaus bezeichnend. Denn es war zu erwarten, daß diese zunächst wohl rein musikalisch gedachte Angelegenheit »Hindemith« sofort kulturpolitisch ausgemünzt werden würde. Das ist geschehen! Es hat sich gezeigt, daß

ein Jahr »gleichgeschaltet« sein

noch nicht genügt, um künstlerische Ansichten einer Revision oder Orientierung im Sinne Adolf Hitlers zu unterziehen. Man glaubt manchmal, Zeitungen aus dem Jahre 1927, aber nicht von 1934 vor sich zu haben!
Das *Berliner Tageblatt* (19. Febr. Nr. 84) bringt unglaublich verzerrte Porträtzeichnungen, wonach *Rich. Strauß* als fetter Epikuräer, *Pfitzner* als verbissen, *Graener* als von anno 1750 dargestellt sind; *Hausegger* und *Künnecke* kommen verhältnismäßig gut weg. Hindemith wird nicht skizziert. Aber es sollten wohl nur unsere deutschen Meister wieder einmal mit Spott übergossen werden. *Möge es ihnen nicht gleichgültig sein!*
Die *B. Z. am Mittag* (19. Febr.) schreibt u. a.: »Es geht nicht um Richtungen, sondern um Gemeinschaft«, und schließt den Abschnitt: »Mit Hindemiths Bonstoner Sinfonie war . . . die Verbindung zur Gegenwart, oder um ein Wort der nationalsozialistischen Terminologie anzuwenden: zur Revolution der Jugend hergestellt. Daß dieses Werk mit einer Demonstration von Beifallsbezeugungen aufgenommen wurde, . . . soll uns als hoffnungsvolles Omen gelten.«
Mit Ausnahme des kleinen Täuschungstricks (denn *Staatssekretär Funk* hat wörtlich gesagt: Es geht nicht um *Richtung*, sondern um *Art!)* stimmen wir Kritiker bei. Auch wir meinen die Jugend, aber nicht die von 1923, sondern von *1933!*
Die *Berliner Volkszeitung* (20. Febr. Nr. 85) gibt sich gar keine Mühe, zu verschleiern, daß ihr die deutschen Musiker unsympathisch sind. Berichterstatter des »Festkonzertes« geht sogar so weit, den schaffenden deutschen Musikern die Dirigierfähigkeit abzusprechen. »Wenn schöpferische Musiker zu nachschaffenden Interpreten ihrer eigenen Werke werden, wird immer wieder die alte Weisheit gültig, nach der . . . die stärksten . . . Musikdenker die schwächsten Sinndeuter ihrer eigenen Gedanken sind . . . «

Er vergißt, daß R. Strauß, v. Hausegger, G. Schumann, Schillings, Pfitzner Dirigenten von Rang und Ruf sind, wenn auch natürlich keine Pultvirtuosen. Hindemith, »der vorwitzige Knabe mit der Glatze, der couragierte Jüngling« erhält einen 14zeiligen Sonderabschnitt, der mit den Worten endet: »Es schien so, als wollte der demonstrative Beifall gleichsam mit der Leistung den tapferen Vorstoß eines Wegbereiters zu neuen Ufern loben.«

Das *8-Uhr-Abendblatt* (19. Febr. 2. Ausgabe) widmet auch den deutschen Meistern gebührende Worte in einzelnen kleinen Abschnitten. Paul Hindemith steht aber doch im Mittelpunkt: Er »führte ... das Orchester mit straffer Hand in sein Werk ein, das rhythmisch geballt den *Intellektualismus* eines musikalischen Könners zum Ausdruck bringt. Ein junger »Moderner« versucht ... das Zeitgeschehen (Welches??? Die Red.) zu deuten. Über Wert oder Unwert, über das musikalische Empfinden, das auch zum Volke sprechen sollte, um wahre Kunst zu sein, kann man geteilter Meinung sein« (!).

Eine Reihe großer Zeitungen (wie etwa Berl. Lokal-Anzeiger, D. A. Ztg., Vossische Ztg.) gedenkt in warmen herzlichen Worten der älteren Meister und registriert einfach: »P. H.s Konzertmusik ... «. Unerklärbar bleibt indes, warum die beiden *nationalsozialistischen Blätter* dieses Problem einfach übergehen. Und doch wären sie gerade die berufensten gewesen, für eine prinzipielle Klärung einzutreten. Während der »*Angriff*« (19. Febr.) nur *ganz* summarisch berichtet, heißt es im »*Völkischen Beobachter*« (20. Febr.): »Das Fehse-Quartett leitete den Vortrag aus einem Werk des unsterblichen W. A. Mozart die Tagung ein, und der unerschöpfliche Quell, der noch heute durch Meister wie Strauß, Pfitzner, Graener, Hindemith, Schumann u. a. fließt und weiter fließen wird ... « Den deutschen Meistern werden hier dann zwei große Abschnitte, wie es ihnen gebührt, gewidmet, und über Hindemith steht zu lesen: »P. Hindemith, begeistert empfangen (Von wem? Die Red.) dirigierte seine Konzertmusik ... «

Die *Berliner Illustrierte Nachtausgabe* (19. Febr.) schreibt: »Hindemiths »Konzertmusik« gehörte wohl nicht in dieses Programm hinein. Es ist, als ob gerade diese Programm-Nummer die letzte Klarheit darüber hat bringen sollen, wo deutsche Herzens- und Seelenart sich von spielerischer Weise trennen.«

Die *Deutsche Zeitung* ist sich treu geblieben. Es heißt da am 19. Hornung (Nr. 42b): »Im Führerrat hat jetzt u. a. Sitz und Stimme — *Paul Hindemith!*« — und, nachdem die älteren Meister sachlich gewürdigt worden sind: »Dagegen fiel die kalte handwerkliche Mache der »Konzertmusik« von P. H. vollständig aus dem Rahmen. Mit dieser Strawinskij-Nachahmung kam jene Kunst zu Worte, die alles andere als volksverbunden ist ... « — Der Kreis des Presse-Echos könnte noch beliebig erweitert werden; jedoch genügen die angegebenen Beispiele, um das Gesagte zu erhärten. Uns lag *nicht* an einer Kritik der Kritik; nur Schlaglichter sollten gegeben werden.

Es scheint, als wäre — von wenigen Ausnahmen abgesehen — im allgemeinen der Sinn der an sich ausgezeichneten Veranstaltung nicht recht gedeutet worden. Der 1. deutsche Komponistentag *mußte* eine Ehren- und Dankesschuld an die alten Meister abtragen, die 14 Jahre lang einer sauberen deutschen Kunst die Treue gehalten haben! Daß dieser treffliche Gedanke irgendwie durchkreuzt wurde, war nicht im Sinne unserer berufsständigen Führer. An Stelle Hindemiths hätte gerade *Max Reger* einen Ehrenplatz finden müssen. Dann hätte das Programm ganz symbolhafte Bedeutung gewonnen: Da wieder anzuknüpfen, wo die letzten *wirklichen Fundamente* unserer deutschen Musik aufhören, um auch das Erbe *Friedrich Röschs* in seinem Sinne weiterzuführen.
Wir haben die Frage »Hindemith« mit größter Ausführlichkeit darum behandelt, weil wir darin ein Symptom erblicken, einen Fall, der für die zukünftige Entwicklung unserer Musik von prinzipieller, weittragendster Bedeutung sein wird. Es handelt sich ja nicht um die Person Hindemiths. Größeres steht auf dem Spiel! Das Wohl und Wehe der deutschen Musik. Sollte Hindemith nur vorgeschoben werden, damit andere Tonsetzer dieses Kreises folgen?
In Hitlers denkwürdiger Kulturrede auf dem Reichsparteitag der NSDAP. am 1. Sept. 1933 stehen die Worte:
»Wer nur das Neue sucht um des Neuen willen, verliert sich nur zu leicht in das Gebiet der Narreteien. Unter der Parole *»Neu sein um jeden Preis«* kann auch jeder Stümper etwas Besonderes leisten ... *Scharlatane und Gaukler der Kunst haben ausgespielt. Das Noch-nie-Dagewesene ist kein Beweis für die Güte einer Leistung, sondern kann genau so gut der Beweis für ihre noch nie dagewesene Minderwertigkeit sein.* Wenn daher ein sogenannter Künstler seine einzige Lebensaufgabe nur darin sieht, eine möglichst wirre und unverständliche Darstellung von den Leistungen der Vergangenheit oder auch der Gegenwart hinzustellen, dann werden immerhin die wirklichen Leistungen der Vergangenheit Leistungen bleiben, während das künstlerische Gestammel eines solchen malenden, musizierenden, bildhauenden oder bauenden Scharlatans einst nur ein Beweis sein wird für die *Größe des Verfalls einer Nation. Es ist dabei auch unmöglich, daß ein sich so herabwürdigender Mann plötzlich wieder umlernen und Besseres schaffen könnte. Er ist wertlos und wird wertlos bleiben. Durch bewußte Verrücktheiten sich auszeichnen und damit die Aufmerksamkeit zu erringen, das zeugt aber nicht nur von einem künstlerischen Versagen, sondern von einem moralischen Defekt.* Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, daß solche Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen ... Ob uns die Vorsehung alle die Männer schenkt, die dem politischen Wollen unserer Zeit

und seinen Leistungen einen gleichwertigen kulturellen Ausdruck zu schenken vermögen, das wissen wir nicht. Aber das eine wissen wir, *daß unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen.*«

BRUCKNERS SIEGESZUG AN DEN RHEIN

Zum kommenden Brucknerfest in Mannheim.

VON

FRIEDRICH BASER-HEIDELBERG

Der Südost-Mark des deutschen Raumes entsprungen, fanden Anton Bruckner und Hugo Wolf frühestes Echo ihres Schaffens im Südwesten. Was Mannheim mit dem treuen Oskar Grohe dem Liedersänger wurde in den 90er Jahren, das war schon in den 80ern Karlsruhe, leider nur kurze Zeit, mit Mottl, dann Heidelberg mit Wolfrum, dem Sinfoniker, geworden. Mit besten Vorsätzen kam der junge Felix Mottl nach Karlsruhe, seinem so lange bitter verkannten Lehrer und Meister Anton eine Bresche zu schlagen. Zumindest wollte er es mit dem Adagio der VII. Sinfonie wagen anläßlich des Allgemeinen Deutschen Musikfestes im Mai 1885, zumal Prof. Riedel schon von Leipzig aus dazu ermunterte. Auch Liszt und Dr. Standhartner rieten Bruckner zu, der von seinen Wiener Erfahrungen noch zu schmerzhaft berührt war, um sich leichthin in dies Wagnis zu stürzen. Mit einer Scheu, die bei solch großem Geiste fast tragisch berührt, erkundigt sich Bruckner bei Mottl, ob auch sein Hoforchester ihm »nicht zu sehr abgeneigt« sei, ob er die richtigen Wagnertuben zur Verfügung habe u. a., und gibt ihm zu den Proben Wünsche und Bitten mit, wie sie keine liebende Mutter dringlicher dem Arzt ihres in der Ferne weilenden kranken Kindes ans Herz legen kann: »*Bei X im Adagio (Trauermusik für Tuben und Hörner) bitte ich innigst, drei Takte vor Y das crescendo bis im nächsten Takt in fff zu steigern, in dem Einen Takt vor Y wieder im 3. Viertel abnehmen zu lassen.*« Einige Tage später: »Bitte dich um sehr langsames feierliches Tempo. Am Schluß bei der Trauermusik (zum Andenken an das Hinscheiden des Meisters) gedenke unseres Ideals! Bitte auf das fff am Schlusse der Trauermusik gütigst nicht zu vergessen!« Tatsächlich führte Mottl wenigstens diesmal als Abschlagszahlung seiner Dankesschuld gegen seinen alten Lehrer dies herrliche cis-moll-Adagio zum Siege! Der Zugang von der Donau zum Rhein wurde frei! Und schon kam ein Widerhall, wie ihn in ihrer Vereinsamung selbst die Größten brauchen. Der Heidelberger Prof. Dr. Ludwig Nohl schrieb ihm einen der letzten Briefe kurz vor seinem Ende:

»Geehrter Freund!

So muß ich Sie nennen, seit meine Seele sich in Ihre Töne getaucht und zu neuer, trostreicher Hoffnung für die Zukunft unserer himmlischen Kunst erhoben hat. Ich habe das Adagio in Karlsruhe gehört. Waren mir schon beim Spielen der Skizze in den Blättern die Tränen aus den Augen gestürzt, so begriff ich jetzt diese tiefste Rührung durch wahre Schönheit nicht bloß, sondern sie machte aus uns während dieser kleinen zwanzig Minuten sozusagen einen andern, einen neuen Menschen. Seit der Götterdämmerung in Bayreuth ist mir so nicht wieder zu Mute geworden, und vorher hatten nur Beethoven und Bach dies über mich vermocht in unserer Kunst. Wie tief dankbar müssen alle Mit- und alle Nach-Lebenden Ihnen sein. Sie haben uns aufs neue unsere beste Seele, die Seele des wahrhaft Menschlichen und Göttlichen zugleich wieder geschenkt. Ich hoffe, bald nach Wien zu kommen und dann mehr zu sagen als diese Zeilen, zu deren Kürze mich die Not einer schweren, schweren Nervenkrankheit nötigt. Grüßen Sie Herrn Dr. von Schönaich und leben Sie wohl.

In verehrender Dankbarkeit

Heidelberg. Ihr L. Nohl.

Seinem »herzallerliebsten Freund« und »ausgezeichneten Hofkapellmeister« berichtet er eine Woche nach dem Musikfest:

»Vor einigen Tagen bekam ich höchst begeistertes und ehrenvolles Schreiben von Prof. Nohl aus Heidelberg, woraus ich sah, daß der Erfolg ein sehr guter gewesen sein dürfte. Vergebens wartete ich immer auf eine Nachricht von Dr. Schöneich — auf Karlsruher Blätter —; doch vergebens! Die müssen wohl recht schlimm gewesen sein! — Auch sonst habe ich nichts weiter erfahren, als durch Göllerich, der mir in dieser Richtung zu großer Enthusiast ist. (In der Frankfurter und Elsaß-Lothringer Zeitung habe ich auch erst vor einigen Tagen einiges Wenige gelesen.) Sonst nichts! Competent ist mir H. Nohl, der geradezu schwärmt, was er nicht tun würde, wenn er den Satz nicht so meisterhaft gehört haben würde! So nimm denn meinen tiefgefühlten Dank mit der größten, aus dem Innersten meiner Seele stammenden Bewunderung in Güte und Freundschaft entgegen! Nie werde ich das vergessen! und bitte Dich, so großen Künstler, nur, bleibe stets mein alter junger Freund und Bruder! und sei auch für und für stets meinen Werken der Spender Deiner genialen Kunst! Das walte Gott!«

Nun fand Bruckners Werk freie Bahn den Rhein hinab bis nach Holland und weiter über das große Wasser bis nach New York, wo seine III. Sinfonie auftauchte! Nun sah sich auch Wien veranlaßt, seine VII. mit Hans Richter und den Philharmonikern zu bringen, der auch 1892 die VIII. brachte.
Leider ließ Mottl nach dieser Tat von seinem Eifer für Bruckner ab; aber sein Freund Philipp Wolfrum übernahm aus seinen Händen die glücklich

entzündete Fackel und trug sie treulich weiter. Mit seinem Heidelberger Bachverein brachte er 1889 das 7stimmige »Ave Maria«, 1893 die III. Sinfonie, 1896 gar die Reichs-Uraufführung der II., der mozartisch zart anmutenden unter ihren gewaltigen Schwestern.

Bereits in den Augusttagen des Jahres 1893 begann Wolfrum mit den Vorbereitungen zur III., zu deren Aufführung im Bachverein er Anton Bruckner einlud. Seit drei Jahren an der Wassersucht kränkelnd, hatte damals Bruckner sich bereits von seinen Verpflichtungen bei der Hofkapelle entbinden lassen müssen. Zwar meldeten sich einige Vorboten des Nachruhmes: Wiens Universität ehrte sich, indem sie ihm ihren Ehrendoktor antrug; der Kaiser räumte ihm eine Wohnung im Belvedere ein. Aber den einsam Gebliebenen quälte der Gedanke, seine »Neunte« nicht zu Ende führen zu können, wie eine Vorahnung dessen, was wirklich folgte. Er trug diese mystischen Schmerzen, über die er sich gegen Profane nie aussprach, wie eine Passion, gefaßt, aber doch ringend: »Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?« Er war so durchdrungen von dem Gefühl, das auch Josef Haydn auszeichnete, jede Schaffensstunde als ein Geschenk des Höchsten zu betrachten, über das er dereinst Rechenschaft abzulegen hätte, daß er die Nichtgewährung seiner Bitte, die »Neunte« vollenden zu dürfen, wie eine Strafe empfand, die er nicht begreifen könne.

In diesem verzweifelten Ringen zwischen letztem, heiligem Schaffensdrang und krankem Körper schrieb der fast 70jährige an Philipp Wolfrum einen Brief, den ich nach langem Suchen wieder auffinden konnte:

»Hochwolgeborener Herr Universitäts-Professor! Danke sehr für Ihre Liebenswürdigkeit und bitte auch in Zukunft mir ein Gönner bleiben zu wollen. — An ein Kommen meinerseits ist nicht zu denken; bin ja stets krank. Im Winter hatte ich die Wassersucht; die Geschwulst an den Füßen stellt sich noch oft ein. Zur Erholung bin ich jetzt in Steyr. Bin sehr schwach Mein einstiger Schüler und Freund Mottl gehört unter jene, die mich ganz verlassen haben. Schon ein Jahrzehnt hat er nichts mehr von mir aufgeführt, das Tedeum damals nicht einmal mit Orchester.

Zu tiefster Verehrung und mit Respekt

Steyr, 29. 8. 1893. Dr. A. Bruckner.

Damals arbeitete er auch mit manchen Unterbrechungen an seinem Chor mit Orchester »Helgoland«, dem letzten seiner zahlreichen Männerchöre. Gleichzeitig versuchte ihn eine Schriftstellerin, die sich brieflich als Maskulinum bei ihm eingeführt hatte, für eine Oper eigener Herstellung zu interessieren, wie es damals ja ihrer Kollegin Rosa Mayreder bei Hugo Wolf geglückt war. Bruckner antwortete diesem G. Hellmund-Bolle:

»Auf Befehl der Ärzte muß ich jetzt ganz ausruhen. Dann gedenke ich meine neunte Symphonie ganz fertig auszukomponieren, wozu ich fürchte 2 Jahre

zu brauchen. Lebe ich dann noch und fühle die nötige Kraft, dann will ich herzlich gerne an ein dramatisches Werk gehen.
Wünschte mir dann eins à la Lohengrin, rom. religiös-misteriös und besonders frei von allem Unreinen!«

Leider reichten nicht einmal die drei ihm noch vergönnten Lebensjahre, seine Neunte uns vollendet zu hinterlassen!

Wie tief er sich gerade damals, als er den hier erstmals veröffentlichten Brief an Philipp Wolfrum schrieb, ins memento mori versenkte, beweist sein Testament, das er in jenen Tagen abfaßte. Er war wohl ebenso abgetrennt wie Beethoven: »Hier lebe ich ganz vereinsamt! Niemand besucht mich! Hugo Wolf habe ich auch nie gesehen ... H. Richter sah ich nie; er hat die 2te nicht aufgeführt im philh. Concert ... H. Hanslick ist sehr gefürchtet hier!!!«

Als Wolfrum die Reichs-Uraufführung der II. Sinfonie vorbereitete, kam die Nachricht, daß Bruckner am 11. Oktober (1896) gestorben sei! Erst am 25. November konnte dann die II. als ergreifende Totenfeier uraufgeführt werden!

Dem tapferen Vorangehen des kleinen Heidelberg mußte das benachbarte Mannheim etwas folgen lassen: Reznicek, seit 1896 und bis 1899 1. Kapellmeister des Nationaltheaters, sicherte sich die Reichs-Erstaufführung der I., der 1868 in Linz von Bruckner uraufgeführten Sinfonie, 1898, die also volle 30 Jahre brauchte, um in Deutschland erst einmal gespielt zu werden! Bereits 1890 hätte Mannheim sich eine Uraufführung zulegen können: die der VIII. Bruckners, der bereits mit Weingartner, damals Mannheims musikalischer Leiter (1889—91), darüber verhandelte. Aber die baldige Berufung Weingartners nach Berlin vereitelte den Plan, den Weingartners Nachfolger, Hugo Röhr, nicht aufgriff.

Dafür stand Wolfrum wieder auf seinem Posten: im Februar 1903 brachte er das Tedeum, im Oktober desselben Jahres, beim dreitägigen Musikfest, mit der Uraufführung des »Taillefer« von Richard Strauß die Neunte Bruckners, die Richard Strauß dirigierte, wenige Monate nach der Uraufführung in Wien unter Löwe. Die Einführung schrieb damals Karl Grunsky, der die ganzen folgenden Jahrzehnte hindurch sich als treuer und nimmermüder Bruckner-Apostel bewährte. Hier sei noch eines Kämpfers um Anton Bruckner gedacht, der aus Schwetzingen stammte und in Heidelberg ins Gymnasium ging: Rudolf Louis. Beide traten mit neuen ästhetischen Gesichtspunkten an die Wertung des Phänomens Bruckner heran, die in ihrer Zeit wichtige Aufgaben zur Verbreitung der Kunst des Meisters erfüllten.

Als Willibald Kähler 1899 nach Mannheim kam, stand wieder ein Mann an der Spitze des Nationaltheaterorchesters, der Bruckners Größe erkannt hatte. 1901 meldete sich das andere Musikzentrum am Neckar neben Heidelberg:

Stuttgart. Es brachte unter Pohlig erstmals ungekürzt die VI. als Reichsuraufführung.
Wolfrum ließ 1905 die »Romantische« folgen, die einem einstigen Studenten der Ruperto-Carola gewidmet ist: dem Prinzen zu Hohenlohe-Schillingsfürst. 1909 brachte er die V. und seitdem bilden Bruckners Sinfonien einen eisernen Bestand der Wolfrum-Tradition. Clemens Krauß, Fritz Busch, Peter Raabe und Franz von Hoeßlin kamen als Bruckner-Interpreten nach Heidelberg.
Auch Mannheim kann mit Stolz unter der stattlichen Zahl erster Dirigenten, die es sich mit beneidenswertem Erfolg zu sichern wußte, auf erste Bruckner-Künder hinweisen. Für sein kommendes Bruckner-Fest gewann es Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger. Neben ihm werden Generalmusikdirektor Philipp Wüst und Kapellmeister Dr. Cremer dirigieren. Vorgesehen sind die VII. und VIII. Sinfonie, die f-moll-Messe, die hinterlassene g-moll-Ouvertüre, die 1921 in Kloster-Neuburg uraufgeführt wurde, das Streichquintett und einige a cappella-Chöre. Es wirken das Kergl-Quartett und der Beethovenchor von Ludwigshafen unter Leitung seines Dirigenten, Studienrat Fritz Schmidt, mit.
Um so inniger wollen wir beim Bruckner-Fest am Rhein der schicksalsverbundenen Brüder an der Donau gedenken, da sie um ihr Deutschtum kämpfen müssen, wie wir vor zehn Jahren an Rhein und Ruhr. Aus ihren Reihen erwuchsen uns Anton Bruckner und Adolf Hitler: sie werden sich freimachen. Dann soll durch beide großen Schlagadern deutscher Kultur, Donau und Rhein, *ein einziger* Herzschlag pulsen!

NEUE DEUTSCHE CHORSCHULUNG UND DAS ZUKÜNFTIGE CHORWERK

VON

HUGO HERRMANN, STUTTGART und REUTLINGEN

Chorwerk und Chor sind gegenseitig bedingt. Der Chor ist der Boden, aus dem das Chorwerk erwächst. Darum nützt eine Hebung des Chorwerkes allein nichts, wenn dieses nicht den vorbereiteten Humus zum Leben und Gedeihen vorfindet. Es sind in den letzten Jahrzehnten Anstrengungen gemacht worden, das Chorwerk der Gegenwart zu beleben und künstlerisch zu steigern. Die landläufigen Chorvereinigungen (abgesehen von einigen zu routinierter Leistung heraufgezüchteten Chören) arbeiten aber immer noch oberflächlich in der Tradition der instrumentalen chorischen Stilauffassung weiter, sie pressen die Aufführungen über das Instrument in verkrampfter und verdrehter Darstellung heraus: Der innere Sinn dieser Werke wird schablonen-

haft veräußerlicht, wenn nicht überhaupt zusammengeschlagen. Ganz abgesehen von zahlreichen ungebildeten Chormeistern macht auch der echte künstlerische Leiter meist die Danaidenarbeit des Einstudierens mit für Inhalt und Form unvorbereiteten Chorsängern zwangsläufig mit.

Bei der hohen Bedeutung des Chorlebens in Deutschland (und überhaupt in diesem Jahrhundert) haben viele ernste Künstler über die Besserung der Lage der bestehenden Schäden und Hemmungen nachgedacht. Aber die geistiche und handwerkliche Vorbereitung des Chorsängers für das zu erarbeitende Chorwerk wurde nicht endgültig gefördert. Chormeisterkurse, Chormeisterklassen an Musikschulen sind nur Tropfen auf heiße Steine und zeugen einen Führerstand, der die organischen Voraussetzungen einer innigen Verschmelzung mit dem Chorwerk wie mit der Chorvereinigung meist nicht erfüllen kann. Es ist daher auch richtig, daß sich Erzieher und Lehrer trotz ihrer oft mangelnden musikalisch-fachmäßigen Ausbildung vorerst mit den Chören und deren Aufgaben besser verbinden als reine Fachleute, die nur zu sehr Abstand vom Chor wie vom Chorwerk haben.

Die neue deutsche Weltanschauung wird nun zur Grundlage einer Bildung lebenswichtigen wertvollen Bodens, auf dem das zukünftige Chorwerk gedeihen kann, denn das Werk ist in seinem Sinn und Zweck begründet, es ist sozusagen der gehobene (liturgische) Ausdruck und Bestandteil des Kultes gebundener Weltanschauung. Eine zu gründende *Deutsche Kantorei* ist somit die künstlerisch-chorische Gemeinschaft, welche aus der heutigen neuen deutschen Weltanschauung emporwachsend das *Kultische Chorwerk* dieser Zeit und einer großen Zukunft aus sich heraus gebären wird. Die Kantorei ist nicht nur Reproduktionsapparat alter und vergangener chorischer Werte (was leider heute vielfach angenommen wurde), sondern sie ist die Mutter der gegenwärtigen chorischen Tat, als Ausdruck kultischen Lebens einer Zeit (so wie einst bei Palestrina, Bach u. a. m.). Die früheren kirchlichen Kulturen haben den Nachwuchs ihrer Kantoreien überwacht und deren künstlerische Entwicklung gefördert durch materielle Unterstützung und Hebung der sängerischen Leistung. Eine gleiche Aufgabe fällt dem heutigen Staate zu, der sich selbst zum Träger der nationalsozialistischen Weltanschauung gemacht hat.

Nicht durch Tagungen, Kurse, Vorträge und Preisausschreiben kann ein organischer und natürlicher Aufbau des so wichtigen neuen deutschen Chorwerkes errungen werden: Einzig und allein durch Bildung von *Wachstumszellen neuen chorischen Lebens* und Erlebens. Solche Zellen sollen aber dem Bestehenden nicht zerstörend und feindlich gegenübergestellt werden, sondern diese Organisationen langsam beleben und befruchten und allmählich zu einem einigen großen künstlerisch leistungsfähigen Gesamtchororganismus verbinden. Wohl wird die musikalische Aufgabe der allgemeinen, öffentlichen Schule der gesanglichen Kultur neue Impulse geben, und es regen sich überall

Stimmen, welche den Schüler über das Erlebnis seiner eigenen Sprache und Stimme zu gesanglichem Können und neuer musikalischer Kultur hinaufführen wollen. Aber das genügt ja nicht allein, um wieder die chorische Leistung auf jenen Stand zu heben, wo auch für den singenden Laien das wahre künstlerische Erlebnis und Ergebnis eintreten kann. Unser Gedanke einer deutschen Kantorei erscheint zum ersten kühn und eine Durchführung fast unwahrscheinlich; aber wir Deutsche müssen den Drang einer gewaltigen Aufgabe, Schaffung des großen deutschen Chor- und Stimmwerkes unseres Jahrhunderts, nicht mehr unterdrücken, sondern überall wachsen lassen, wo Raum und Boden dafür frei ist, und der liegt weit und breit vor uns.

Wir dürfen die echten handwerklichen und künstlerischen Voraussetzungen zur Emporentwicklung unseres gesamten deutschen Chorwesens dem Sänger nicht mehr länger vorenthalten. Er verlangt, wenn auch unausgesprochen, von uns darin verantwortliche Arbeit und Führung. Es gibt auch kein Laiensingen im Sinne unbewußter Gestaltung. Erst die eingehende Beschäftigung mit dem Handwerklichen und dadurch ermöglichte Versenkung in das Werk und seinen kultischen Sinn macht den Sänger arbeitsfreudig. Im echten, aufrichtigen und peinlichen Erringen um die Kunst ersteht der achtbare Dilettant, der ein Glied jener großen Gemeinde werden soll, in der unsere hohe Kunst weiterleben kann.

Wir schlagen also vor: Hebung der Sängerleistung durch Bildung von Chorvor- und Chorübungsschulen in deutschen Kantoreien auf gesunden, dem deutschen Gesang und der menschlichen Stimme ausschließlich fußenden Methoden. Anfänger und Jugendliche sollen vor sie in öffentlichen Chören Literatur proben, einer solchen Kantorei eingegliedert werden, welche die Chorgemeinschaften (Vereine) eines Ortes zuerst (größere Städte) gemeinsam gründen und durch pauschale Subventionierung fundieren. Dabei können Mitglieder dieser Chorübungsschulen eine Mitgliedschaft ihrer Vereinigungen durchaus genießen und nach gewisser Vorbereitungszeit in dem jeweiligen Chor dann als vorgeschulter Sänger sinnvoller mitarbeiten. Vielen hervorragenden Chorerziehern werden dadurch außerdem wertvolle Arbeitsmöglichkeiten neu eröffnet, die Sänger in der Kantorei zum Gemeinschaftsgeist von selbst erzogen, Sängerrivalität im vergangenen und überlebten Sinn wird schwinden, der Sängerstand als solcher in der Öffentlichkeit zu höherem Ansehen gelangen. Ja, es wird am Ende der frühere Chorsängerberuf wieder Wirklichkeit werden, und wenn der neue Staat mit diesem Beruf Sinn und Wert verbinden kann, wird er ihn in das neue zukünftige kultische Leben zweckvoll einorganisieren.

Der allgemeinen Bildung von solchen Chorübungsschulen, die ja nur langam und allmählich erfolgen kann, geht die Gründung einer Musterchorvorschule oder Deutschen Musterkantorei im Rahmen einer gleichzeitig zu eröffnen-

den *Deutschen Chorakademie* voraus[1]). Diese Musterchorvorschule befruchtet und belebt einerseits die öffentliche Chorarbeit und bildet anderseits zugleich die Vorübungsschule der Chorakademie. So geht ein lebendiger Strom der Anregung und Belebung vom Sänger zum Führer, vom Chorwerk zur Wiedergabe, von der menschlichen Stimme zur lebendigen Sprache und zur Musik. In der Deutschen Chorakademie wird der neue Chorführer (Chorkomponist und Chormeister) herangebildet in engster handwerklicher Beziehung zum Werk und seiner Wiedergabe, in lebendigem Zusammenleben mit den Sängern im Rahmen von Heimat und Volk. Von der Stimme und deutschen Sprache ausgehend, führt der Weg über den bereit zu machenden Sänger zum Chorwerk der Zukunft. Auch das musikalische Genie unseres Jahrhunderts wird aus dem fruchtbaren Boden eines natürlichen, heimatverwurzelten und handwerklich begründeten Chorlebens emporwachsen zum Träger der künstlerischen Gestaltung unserer Zeit. Die deutsche Chorkunst leitet eine neue Ära der Musik schlechtweg ein und bildet außerdem ferner notwendige Stütze und Gegengewicht bei zukünftigen kühnen Versuchen absoluter Musik, die wir heute erst ahnen aber noch nicht besitzen.

DIE EINHEITSFRONT DER DEUTSCHEN TONSETZER

ERSTER DEUTSCHER KOMPONISTENTAG IN BERLIN

VON

FRIEDRICH W. HERZOG,

Führer der Fachgruppe Musikkritik im »Reichsverband deutscher Schriftsteller«.

Das Reichskulturkammergesetz hat auch mit den zahlreichen Interessenvereinigungen der Komponisten gründlich aufgeräumt und als einzige Standesvertretung aller schaffenden Musiker den »Berufsstand der deutschen Komponisten« anerkannt. Daß *Richard Strauß* zum Reichsführer der Tonsetzer ernannt wurde, erscheint nur recht und billig angesichts seiner großen und bleibenden Verdienste um die berufsständischen Interessen der Komponisten, denn er war es, der vor mehr als dreißig Jahren mit seinem Freunde *Friedrich Rösch* und dem Braunschweiger *Hans Sommer* die »Genossenschaft deutscher Tonsetzer (GDT)« gründete. Heute noch einmal auf die Kämpfe und Widerstände der letzten Jahrzehnte einzugehen, erübrigt sich, nachdem die Reichsregierung die letztmöglichen Folgerungen aus den ursprünglichen Gedankengängen von Richard Strauß und Rösch gesetzlich verankert hat.

Mit dem Ersten deutschen Komponistentag trat der »Berufsstand der deutschen Komponisten« erstmals vor die Öffentlichkeit. Als Präsident der Reichsmusikkammer umriß Strauß in zwei programmatischen Reden die Ziele der Neuorganisation und ihre kulturelle Bedeutung. Aus dem Bewußtsein der Schicksalsgemeinschaft heraus ist auch die Reichsmusikkammer ein organischer Bestandteil des deutschen Volkes geworden. »Wir bitten um neues Vertrauen«, so schloß Richard Strauß seine Ausführungen am Ende der Arbeitstagung der Kammer, auf der er Aufschluß gab über die auf wirtschaftlichem

[1]) Im Rahmen der Hochschule für Musik und Theater in Frankfurt a. M. soll eine solche »Deutsche Chorakademie« gegründet werden.

Gebiet zu leistenden Arbeiten. Die Arbeitsnot soll durch ein großangelegtes Arbeitsbeschaffungsprogramm beseitigt werden, mit dem eine Ankurbelung der Musikinstrumentenindustrie verbunden sein wird. Die Lebensbedingungen der Privatmusiklehrer sollen verbessert werden. Die Neuregelung des Urheberrechts, Reformen auf kulturellem Gebiet, neue Lehrpläne für Konservatorien, Volks- und Mittelschulen stehen bevor. Im Vordergrund der kulturpolitischen Bestrebungen steht die Sorge um den Komponisten als den wichtigsten Faktor des Musiklebens.

Die Kunst an das Volk und das Volk an die Kunst heranzuführen, bezeichnete Strauß in seiner Rede vor den Komponisten als das Hochziel des Berufsstandes. Geistiger Streit könne nur zeugend wirken. Deshalb sei auch keine Unterdrückung von Kunstrichtungen vorgesehen, wohl aber Kampf gegen die gewerbsmäßige Ausschlachtung und Verschandelung ererbten Kulturgutes. Die Pflege des Berufsethos und der natürlichen Verbundenheit zwischen den Komponisten aller Kulturländer sei ein weiterer wesentlicher Programmpunkt des Berufsstandes, denn die Musik, und hier besonders die deutsche, trage in sich die Kraft und Größe, um jenseits der Grenzen für Verständnis und Sympathie zu werben. Für die günstige Aufnahme der Gedanken Strauß' zeugten dann die ausländischen Komponisten, die die Grüße ihrer Länder überbrachten, so der Franzose *Carol Bérard*, der Italiener *Lualdi*, der Schwede *Atterberg* und der Deutschösterreicher *Wilhelm Kienzl*, der mit einer herzlichen Ovation begrüßt wurde.

Daß die deutsche Regierung die Arbeit der Reichsmusikkammer in jeder Weise zu unterstützen gewillt ist, ist eine Tatsache, die Staatssekretär *Walter Funk*, der stellvertretende Präsident der Reichskulturkammer, in klaren und eindeutigen Worten unterstrich. Der neue Staat wolle weder mit der Kunst von vorn anfangen, noch sie der Reaktion ausliefern. Ihm gehe es nicht um die *Richtung*, sondern um die *Art* der Kunst. Deutsche Kunst solle wieder deutsche Wesensart zum Ausdruck bringen. Jeder schöpferische Künstler könne glücklich sein, in dieser bewegten und gestaltungsfrohen Zeit zu leben. Im Zusammenwirken mit der »Kraft durch Freude«-Organisation der Arbeitsfront werde ein neuer großer Resonanzboden für die Musik geschaffen. In den Dank für den Führer Adolf Hitler stimmte die festliche Versammlung einmütig und begeistert ein. Festlich war auch der musikalische Rahmen der Tagung, die mit der hervorragenden Aufführung von Richard Strauß' »Arabella« in der Staatsoper Unter den Linden eingeleitet wurde. Ihr folgte in der Singakademie Hermann Reutters in der gewaltsam modern sein wollenden Haltung zwiespältiges Chorwerk »Der große Kalender«. Das eigentliche Festkonzert in der Philharmonie vor einer Zuhörerschaft von Komponisten, wie sie in solch glanzvoller Zusammensetzung noch keine musikalische Veranstaltung erlebte, war zugleich eine Huldigung vor der älteren Generation. Keiner der aufgeführten Komponisten — Paul Hindemith ausgenommen — war unter 60 Jahre alt. Da die Komponisten ihre Werke meist selbst dirigierten, ergab sich die »Sensation«, an einem Abend sieben Dirigenten am Pult des Philharmonischen Orchesters zu erleben.

Den würdigen Beginn des Konzerts bildete *Max von Schillings'* Vorspiel zum zweiten Akt der »Ingwelde«, ein warmherzig wagnerndes Stück, das von *Wilhelm Furtwängler* großzügig aufgebaut wurde. Über die idealistische, wenn auch überdeutlich handgreifliche Programmusik von *Siegmund von Hausegger* ist die Zeit längst hinweggeschritten. Sein »Wieland der Schmied« erklang in lautstarkem Aufriß. Da hat der derbe preußische Humor *Georg Schumanns* in dem Variationenwerk »Gestern abend war Vetter Michel da« doch realere Hintergründe. Und dann erschien nach einjährigem Schweigen (oder selbstgewählter Zurückhaltung?) *Paul Hindemith* auf dem Podium, um seine »Konzertmusik für Streicher und Blechbläser« zu dirigieren. Diese 1931 entstandene sogenannte »Bostoner Sinfonie« gehört zu den stärksten Eingebungen zeitgenössischer Musik. In ihrer Straffheit und Härte, der großen Linienführung der Streicher-

kantilene und der geballten Formensprache ist sie Ausdruck einer Sachlichkeit, die zur Bejahung oder Ablehnung zwingt, weil sie kompromißlos und folgerichtig gestaltet ist. Dieser Hindemith müßte zunächst jenen Artisten Hindemith, der »Neues vom Tage« und ähnliche Dinge verbrach, zu einem sichtbaren Harakiri veranlassen, um sein Bild von den häßlichen Flecken der Vergangenheit zu säubern. Hindemith wurde mit Beifall begrüßt, der sich nach einigen schüchternen Zischversuchen zu einer lauten Kundgebung steigerte, die nicht mehr echt wirkte. Nach Hindemith hatte *Paul Graener* mit seinem intim-kammermusikalischen Cello-Konzert einen leichten Stand. Paul Grümmer erspielte dem gehaltvollen Werk, zumal dem versonnen langsamen Satz, einen echten Erfolg. *Emil Nikolaus von Reznicek* dirigierte seine rhythmisch pikanten und pfiffigen Chamisso-Variationen »Tragische Geschichte« mit großartig beherrschtem Elan. *Hans Pfitzner* blieb es vorbehalten, mit zwei Orchesterliedern, »Zorn« und »Klage«, nach Versen von Eichendorff, die Stimmung unserer Tage zu beschwören. Diese hinreißend gesetzten Lieder, von denen das eine von der Zeit, da den Falschen ihr unrechtes Regiment genommen wird, prophezeit, schlugen wie ein elementares Ereignis ein. Spontaner Jubel erzwang von Gerhard Hüsch, der sie mit schöner Hingabe sang, die Wiederholung der »Klage«. Richard Strauß' »Till Eulenspiegel« bildete in der virtuosen Interpretation Furtwänglers den genialen Kehraus der Komponisten-Revue. Die historisch denkwürdige Tagung konnte keinen unbeschwerteren Ausklang finden.

WILHELM HEINEFETTER †

Der Verstorbene war einer der feinsinnigsten und hervorragendsten Musiker Deutschlands. Er war es, der den »*Tannhäuser*« von Richard Wagner im Jahre 1865 *erstmalig in Holland* in der Grooten Schouwburg zu Amsterdam unter der Direktion von Arthur Deetz, dem späteren vieljährigen Leiter der Königlichen Schauspiele in Berlin, in der Pariser Bearbeitung mit unvergleichlich starkem künstlerischen Erfolg dirigierte. Es ist durchaus charakteristisch, daß der damals noch nicht Dreißigjährige hier den Taktstock ganz ohne Partitur führte.

Wie hoch er von den späteren Leitern der Staatsoper Berlin geschätzt wurde, dürfte unter vielen Beweisen der Ehrungen, die er von ihnen erfuhr, unter anderem auch daraus hervorgehen, daß ihm Professor *Max von Schillings*, der ihm um so vieles jünger im Tode voraufging, seine »Mona Lisa« in einer Sondervorstellung in der Staatsoper vorführte.

Die stärkste Seite seiner eminent schöpferischen Begabung dürfte in seinen *Liedkompositionen* liegen, die sämtlich bei Bote & Bock in Berlin erschienen sind. Darunter befinden sich wahre Perlen der Liedkunst, die in den Berliner Konzertsälen, im Palast Barberini-Potsdam und vielen großen Konzertsälen im ganzen Reich von seiner Schülerin, der kgl. Hofopernsängerin Elsa Deetz, der Tochter von Arthur Deetz, mit durchschlagendem Erfolg kreiert worden sind und seitdem im Kreise der Feinhörigen zum »eisernen Fundus« des Konzertsaales gehören. Wenn auch Viele Heinefetters Liedkompositionen über Brahms stellen, so dürfte doch soviel davon richtig sein, daß in der Tat manche seiner Lieder den Rang mit Brahms teilen.

Der Verlust einer so markanten Persönlichkeit in der Musikwelt, die in ihrer bescheidenen deutschen Gründlichkeit vorbildlich für eine jüngere Generation ist, hat eine große, kaum schließbare Lücke im Lande der Musik gerissen. Bis in seine letzte Lebenszeit hinein hat Heinefetter seine feinsinnige Notenfeder geführt.

Heinefetter war ein grundgütiger, wahrhaft edler Mensch, im wahrsten Sinne des Wortes der letzte Patriarch der musikalischen Kunst, die unser Jahrhundert einläutete; mit ihm starb der letzte lebendige Zeuge jener großen Zeit.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die eigentliche Bedeutung Heinefetters erst später durch Berufene in der musikalischen Welt sichergestellt und zur vollsten Würdigung gebracht wird. Hier sollte nur in kurzen Worten auf den großen Verlust des im biblischen Alter Dahingegangenen verwiesen werden. *Heinz Gottwald*

BAYREUTHER BÜHNENFESTSPIELE 1934

Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1934 finden vom 22. Juli bis 23. August statt. Der Spielplan umfaßt 6 »Parsifal«-Aufführungen, 4 »Meistersinger«-Aufführungen und 3 geschlossene »Ring«-Zyklen. Dr. Richard Strauß wird wie im vorigen Jahr die musikalische Leitung des »Parsifal« übernehmen. Die bewährten Kräfte der vorjährigen Festspiele werden fast ausnahmslos wieder zur Mitwirkung herangezogen werden, u. a. die Herren: Andrésen, Bockelmann, Burg, Eugen Fuchs, Janssen, Kremer, List, Lorenz, Prohaska, Fritz Wolff, Zimmermann und die Damen: Berglund, Martha Fuchs, Heidersbach, Leider, Maria Müller, Onégin.

100 JAHRE LANDESORCHESTER OLDENBURG

Im November 1933 waren 100 Jahre vergangen, seitdem die Oldenburgische Hofkapelle, aus der das jetzige Landesorchester entstanden ist, vom Großherzog Paul Friedrich August gegründet wurde. Aus kleinsten Anfängen unter der Fürsorge eines musikalisch hochstehenden Hofes ist im Laufe dieser Zeit ein Klangkörper entstanden, der heute mehr geworden ist, als das Orchester einer kleinen »Provinz« des Deutschen Reiches. Es hat sich neben und seit 1920 mit dem Oldenburger Landestheater zu einem Kulturfaktor entwickelt, der weit über die Grenzen des Landes hinaus als vorbildlich anerkannt ist.

Am 28. und 29. Januar hatte das Landesorchester Oldenburg zu seiner eigentlichen Zentenarfeier geladen, um durch einen Festakt und ein außerordentliches Sinfoniekonzert dieses Fest in einer der Kunst und unserer heutigen Zeit entsprechenden Weise zu begehen. Die Behörden des Reiches, des Landes und der Stadt Oldenburg unter Führung von Reichsstatthalter *Carl Röver*, Ministerpräsident *Joel* und Oberbürgermeister Dr. *Rabeling* waren vollzählig vertreten. Landesmusikdirektor *Albert Bittner* leitete den Festakt mit einer würdigen Aufführung der sinfonischen Dichtung »Tasso« von Liszt ein. Darauf betrat Reichsstatthalter *Röver* das Dirigentenpult und führte in längerer Ansprache in die Bedeutung des Jubiläums für das Musikleben Oldenburgs und des Reiches ein. Grundlegend für die zukünftige Gestaltung der Orchester im allgemeinen, für die Stellung des Dilettantentums innerhalb der Musik und für die Schaffung eines neuen Konzertprogrammes waren die Ausführungen von Landesmusikdirektor Bittner. Seine Darlegungen sind für das deutsche Musikleben der Jetztzeit so richtunggebend, daß wir einen kurzen Auszug für erachtenswert halten. Er führte aus:

»Die Darbietungen unseres Landesorchesters standen immer auf der Stufe reifer, künstlerischer Qualität, vor allem stets im engsten Konnex der Zeit und bildeten somit den lebendigen Ausdruck der jeweiligen Kunstepoche. Leider führte, wie überall, so ganz besonders in Oldenburg, eine aus dem Geltungsbedürfnis verschiedener »Kunstgewaltiger« der letzten 15 Jahre geborene anormale Verschwendung von Mitteln für Propagandierung ihrer Kunstrichtung zu einer Scheinblütezeit, welcher der katastrophale Zusammenbruch auf dem Fuße folgte. Diese Zeiten sind nun endgültig vorbei, und wir können annehmen, daß schon recht bald eine völlig *neue Epoche deutschen Kunstlebens*



Fot. Kreutzer

Baldur von Schirach,
Reichsjugendführer

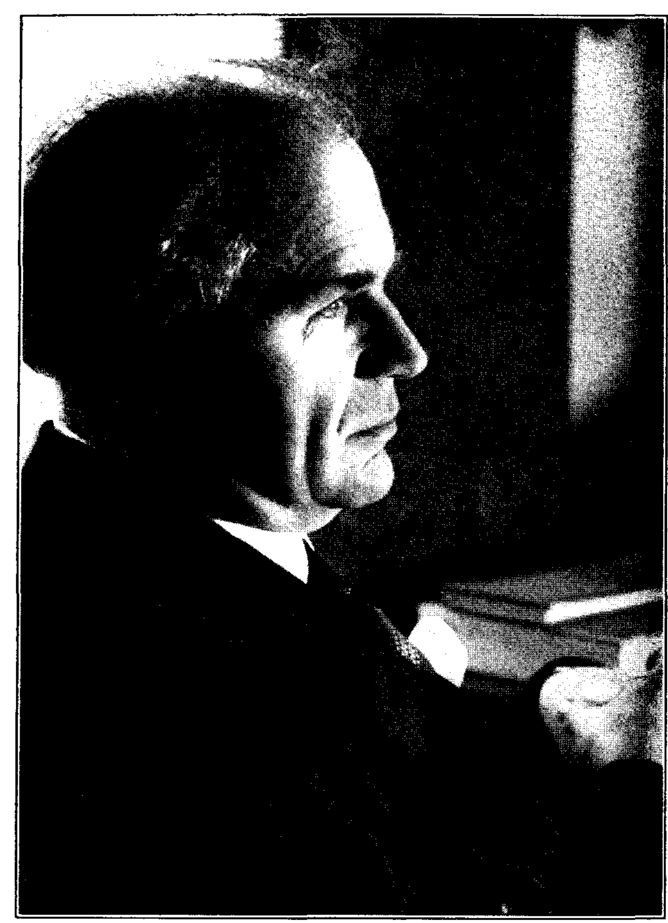


Fot. Kreutzer

Obergebietsführer Willi Körber
Leiter der Schulungsabteilung und Kulturarbeit in der Reichsjugendführung

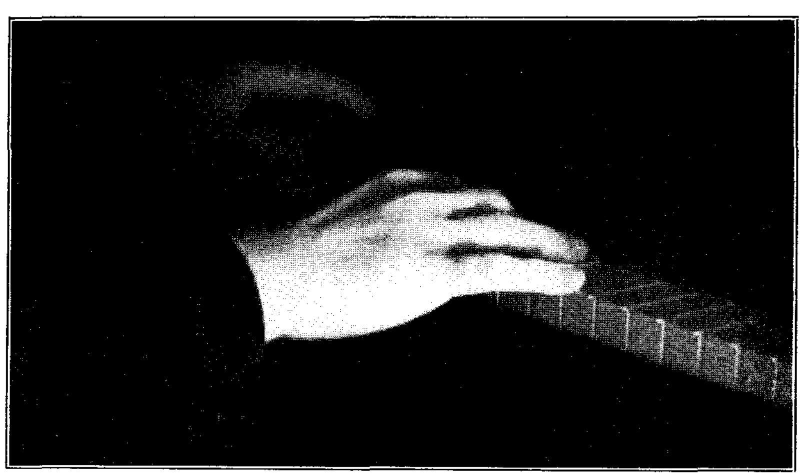


Der Führer in dem Klavierabend von Wilhelm Backhaus
am 1. Juni 1933 in der Philharmonie zu Berlin



Fot. L. Hartung

Wilhelm Backhaus



Fot. L. Hartung

Die Hände des Pianisten Wilhelm Backhaus

und deutscher Musikpflege beginnen wird. Auf dem Wege zu dem hohen Ziele der Schaffung des wahren *Volkskonzertes* wird das gesamte Musikleben im Laufe der nächsten Jahre eine Umorganisation erfahren müssen. Die bereits in Angriff genommene Schaffung des großzügigen Werkes »*Kraft durch Freude*«, das auch die sog. »Feierstunden für Jeden« mit sich bringen wird, dürfte bereits die Grundmauern des bisherigen Konzertbetriebes erheblich erschüttern.
Automatisch mit der Arbeitsbeschaffung wird sich die endgültige *Ausschaltung des Dilettanten* aus dem öffentlichen Konzertbetrieb vollziehen müssen. Dabei sei nichts gegen den ernsten Dilettanten gesagt; er kann nicht genug geschätzt werden für die Pflege der Hausmusik. — Aber auch innerhalb der Musikerschaft muß strengste Auslese gehalten werden, und nur der wirkliche Könner erhalte einen Sitz im Orchester. Für ihn aber soll diese Stellung auch erstrebenswert sein und ein seiner Arbeit entsprechendes Gehalt mit sich bringen. Ein vollkommen verändertes Gesicht wird endlich nach dem Umbau des Konzertwesens die *Programmgestaltung* gewinnen, die wiederum von der besonderen Form des Konzerts abhängig sein muß. Es ist durchaus möglich und wahrscheinlich, daß das Konzert mit gemischtem Programm nur als eine Form unter anderen bestehen bleibt und daß man daneben eine Konzertreihe veranstaltet mit bewußt übergeordneter Grundidee und eine Unterhaltungskonzertreihe. Eine der dringendsten Notwendigkeiten wird dann auch die Pflege der Werke neuzeitlicher Komponisten sein, die aus tieferen Quellen schöpfen können als die meisten der Gegenwart.«
Mit einer temperamentvollen Wiedergabe des »Meistersinger«-Vorspiels schloß der Festakt.
Ein meisterhafter Beweis für die Leistungsfähigkeit des Landesorchesters war das großartige Sinfoniekonzert. Wir hörten selten eine derart vollkommene Wiedergabe der aufgeführten Werke von einem Klangkörper in dieser ziffermäßig kleinen Besetzung. Im ausverkauften Hause herrschte eine erhebende Feierlichkeit. Gepackt von den herrlichen Kompositionen unserer deutschen Meister Beethoven und Wagner, die mit der Ouvertüre »Leonore« Nr. 3, der Arie der Leonore aus »Fidelio«, der Sinfonie Nr. 8 in F-dur, dem Vorspiel und Liebestod aus »Tristan und Isolde« und der Ouvertüre zu »Tannhäuser« zu uns sprachen, verließen wir dieses von ernstem Wollen und künstlerischer Qualität getragene Konzert. Als Solistin des Abends hatte man die gefeierte Sopranistin *Erna Schlüter* (Düsseldorf), eine geborene Oldenburgerin, verpflichtet, die mit ihrem reifen Können und ihrer ungemein begnadeten Stimme zum Erfolg der Veranstaltung erheblich beitrug. Landesmusikdirektor *Albert Bittner* dirigierte mit der ihm eigenen Gründlichkeit und tiefer Hingebung. Er hat uns vor allem gezeigt, was im Laufe eines Jahrhunderts aus der kleinen Hofkapelle von 1833 geworden ist: ein Orchester von hochwertiger Qualität, beseelt von dem festen Willen, seiner ehrenvollen Vergangenheit getreu sich für die Erhaltung der Musik und deren Ausbreitung stets restlos einzusetzen.

Werner Oldag

BETRACHTUNGEN ÜBER DAS GAMBENSPIEL

Von WALTER SCHULZ-WEIMAR

Der Cellovirtuose Paul Grümmer, der bekanntlich auch ein eifriger Förderer und Spieler der »Viola da Gamba« und als solcher Herausgeber einer Gambenschule ist, formulierte gelegentlich eines Gespräches über Pflege und Verbreitung des Gambenspiels seine Ansicht folgendermaßen: »Genau wie jeder Violinist sich mit der Viola befassen sollte, müßte jeder Violoncellist sich mit der Viola da Gamba vertraut machen.«
Wer sich genügend mit den technischen Vorgängen des Gambenspiels auseinandergesetzt, die Hauptwerke der Literatur kennengelernt und seine Podiumserfahrungen als

Gambist gesammelt hat, wird den hohen richtungweisenden Wert der Grümmerschen Theorie erkennen. So erwachsen für den jungen Cellisten, der auch gleichzeitig Gambe spielt, aus der Doppelbetätigung große Vorteile, die sich sowohl technisch als musikalisch auswirken.

In *technischer* Hinsicht hat wohl die *rechte Hand* den größten Nutzen. Das Spiel auf sechs Saiten — man benutzt heute beim Solo-Gambenspiel gewöhnlich die sechssaitige Tenorgambe — fördert die Geschicklichkeit der Bogenhand bedeutend, und es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß einem Spieler, der die Gambenbogentechnik beherrscht, die vier Saiten des Cellos in dieser Hinsicht keine Schwierigkeiten bereiten werden.

Der zarte Gambenton verbietet ein tonliches Übersteigern und duldet Portamenti, von denen ja gerade der Cellist oft übermäßigen Gebrauch macht, nur in geringem Maß. Es klingt daher alles sehr edel und delikat; mancher gambespielende Cellist wird mit der Zeit entdecken, wie wenig stilvoll er vorher alte Werke, die aus der Gambenliteratur für Cello übernommen wurden, vorgetragen hat. Weiter ist von Wichtigkeit, daß die Art der Tongebung beim Gambespiel zwangsläufig zu einer besonders leichten Bogenhandhabung führt, die dem Cellisten in hohem Maße zustatten kommt.

Für die *linke Hand* ist das *Doppelgriff- und Akkordspiel,* welches aus der Natur des Instruments heraus in den Kompositionen für die Gambe gern und ausgiebig angewendet und somit etwas Typisches wurde, von besonderem Vorteil. Sicherheit und Schnelligkeit im gleichzeitigen Fingeraufsatz bei mehrstimmigen Akkorden werden gefördert und die einzelnen Finger wie auch die ganze Hand gekräftigt, so daß das *Akkordspiel* auf dem *Cello* nach einiger Zeit des Gambenstudiums wesentlich leichter erscheint.

Die gute Ansprache des Gambentons verleiht Passagen und bewegten Stellen eine große Leichtigkeit, die auch dem Lagenwechsel insofern zugute kommt, als er sich von selbst fast unhörbar vollzieht. Der aufmerksame Spieler erhält hier manche wertvolle Anregung für eine einwandfreie Ausführung des Lagenwechsels beim Cellospiel.

In *musikalischer Hinsicht* ist außer der oben erwähnten Stilgewinnung das Kennenlernen der entsprechenden Literatur von großer Bedeutung. Wer bedenkt, daß die Gambe über zwei Jahrhunderte als Solo- und Kammermusikinstrument im Vordergrund stand (die Violine spielte in dieser Zeit eine geringere Rolle), wird beurteilen können, wie umfangreich die von deutschen, französischen und englischen Komponisten geschaffene Literatur für dieses Instrument ist. Für die konzertierenden Künstler besteht eine schöne Aufgabe darin, den Schätzen dieser Literatur, die zum Teil schon seit langer Zeit für das Cello übertragen sind, in den Musikbibliotheken nachzuspüren und sie zu neuem klanglichen Leben zu erwecken. Die Konzertliteratur des Cellisten, die ja bekanntlich an wirklich guten Werken nicht überreich ist, erfährt durch diese Gambenkomposition wertvollste Bereicherung. Daß die Wiederbelebung des Gambenspiels einige lebende Komponisten angeregt hat, neue Werke für Gambe zu schreiben, sei hier nebenbei bemerkt.

Ganz allgemein geht die musikalische Entwicklung in dieser Zeit dahin, die kleinere und klanglich differenzierte Form zu bevorzugen. In derselben Richtung liegt es, jetzt auch die Gambe, ähnlich dem Cembalo, in die praktische Musikpflege wieder einzubeziehen. Die Gegenwart weiß die klanglichen Reize der alten — historischen — Instrumente zu schätzen, und bringt Konzerten auf diesen Instrumenten starkes Interesse entgegen. Nach meinen praktischen Erfahrungen möchte ich jedem raten, nicht einen ganzen Abend Gambe zu spielen, sondern eine Zweiteilung des Programms vorzunehmen (der kleinere Teil Gambe und Cembalo, der größere Cello und Klavier). Ein derartiges Konzert findet wegen der klanglichen Vergleichsmöglichkeiten und der Erschließung unbekannter Literatur bestimmt ein dankbares Publikum.

Bei der Programmaufstellung empfiehlt es sich aus mehreren Gesichtspunkten heraus

historisch vorzugehen. Schon die tonliche Gegenüberstellung beider Instrumente verlangt die Bevorzugung der Gambe vor dem Cello, und es ergibt sich so gleichzeitig ein interessanter Überblick über die Entwicklungslinie in der Komposition. Außerdem lassen ja auch rein spieltechnische Gründe die umgekehrte Folge kaum zu.

Noch ein paar Worte über die Bogenführung. Die Musikwissenschaftler fordern bekanntlich den alten, nach oben gerundeten Bogen, der wie ein Baßbogen gehandhabt wurde und sicher viele klangliche Vorteile hat (Akkordspiel). Dagegen wird mancher ausübende Künstler schon mit Rücksicht auf die größeren Räume der Gegenwart, verglichen mit denen der Vergangenheit, und auch aus rein bogentechnischen Gründen den Cellobogen vorziehen. Am vorteilhaftesten ist in diesem Fall ein recht leichter Bogen, und es sind heute Bögen im Handel, die in ihrem Bau, speziell in der Kopfform, sich an die alte Geigenbogenform anlehnen und mir als Gambenbogen sehr geeignet erscheinen.

Meine pädagogischen Erfahrungen haben mir bewiesen, daß das Gambenspiel für die musikalische Schulung wie auch für die Verfeinerung der Cellotechnik soviel Vorteile enthält, daß seine Pflege allen Cellisten nur zu empfehlen ist. Allerdings möchte ich nur Fortgeschrittenen dazu raten, damit ein Durcheinander in der linken Hand vermieden wird, das sich leicht aus den verschiedenen Stimmungen und Mensurunterschieden beider Instrumente ergibt. Man unterschätze nicht die Schwierigkeiten des Gambenspiels — schon mancher hat nach einigen mühseligen Versuchen die Gambe für immer beiseite gestellt —, sondern sei sich von vornherein darüber klar, daß man sich in neuartiges, aber schönes Gebiet begibt.

»Junge Künstler in der neuen Zeit«

ohne Anführungszeichen ein Bekenntnis, neues Hoffen, Erfüllung. Was sich aber kürzlich unter dieser Flagge als Matinee in der »Berliner Tribüne« aufzuführen wagte, war eine Gewissenlosigkeit dilettierender verantwortungsfremder Konjunkturritter. Konzertdirektionen, von denen man Gutes gewöhnt ist, müßten vor solchen arglistigen Täuschungen bewahrt werden. Was da auf der kindisch zurechtstaffierten Bühne redete, tanzte, harfte und liederzirpte, war weder jung, noch Künstler, noch neu. Solch ein Betrug an Kunstgläubigen und Erlebniswilligen gehört an den bestsituierten Pranger. Die Namen tun so lange nichts zur Sache, als die Leiterin und ihre trostlose Kunstjobbergesellschaft nicht rückfällig werden. Tüchtige Menschen ringen um ihr Können, um ihr trockenes Brot — hier werden Mittel vertan. Es gibt auch in der Kunst Berufsverbrecher, gegen die uns nur der kürzeste Prozeß hilft. Soll die künstlerisch-soziale Aufbauarbeit durch großtuerische Leistungsimpotenz gefährdet werden? Ein weibliches Wesen, von allen Grazien sichtlich gemieden, gab vor, Chopin und Händel zu tanzen. Man sah Bewegungen, die mühsam den Takt nachahmten, zittrig, ohne alle Technik; keine Ahnung von Rhythmus. Körperplumpheit ersetzt man durch keine noch so indischen Namen. Gedichtaufsagen mit Kehlpathos, das Absingen von Liedern ohne Vortrag und Ausdruck gehört ins Strafregister, nicht aufs Podium.

Man bedauerte den guten Cellisten, der »das« Largo von Händel unter Lebensgefahr spielte — unfreiwillig komische Szene: man schämte sich, daß der einarmige linkshändige Pianist Rude Horn, ein Könner von starker Musikereigenart und notüberwindender unfaßbar ergiebiger Technik, durch den Existenzkampf gezwungen war, Beethovens Perlen vor solche Mitwirkenden zu werfen.

Die erste Forderung: ausreichende Betätigung für diesen wahrhaft Befähigten; die zweite: Schutz gegen Kulturfledderer. *Hans Jenkner*

Heinz Schüngeler

Am 21. Februar beging Heinz Schüngeler seinen 50. Geburtstag. Er ist als Klavierpädagoge zu einer Höhe des Schaffens gelangt, die die Fachwelt mit aufrichtiger Bewunderung und Anerkennung erfüllt. Schüngeler, in Brachelen bei Aachen geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung

in Düsseldorf durch Otto Neitzel und Julius Buths. Seine Entwicklung war von solchem Erfolg gekrönt, daß er außer von seinen beiden Lehrern auch von Max Reger als Partner für Konzerte an zwei Klavieren herangezogen wurde. Noch in jungen Jahren wird er mit dem Kunstgelehrten Dr. Osthaus in Hagen, dem Begründer des Folkwang-Museums, bekannt, der besonderes Interesse an dem auch für die Nachbarkünste empfänglichen jungen Musiker nimmt. Hier gründet er kurz vor Ausbruch des Weltkrieges ein Musikseminar, verzichtet auf seine Konzerttätigkeit und stellt seine Kräfte fast ausschließlich in den Dienst der Musikpädagogik. Seine abgerundete künstlerische und menschliche Persönlichkeit, sein Verhältnis zu den bildenden Künsten, sein ausgesprochenes pädagogisches Talent stempeln ihn zu einem Künstler großen Formats.

Die Reichsmusikkammer teilt mit:

Auf Anordnung des Führers der Angestelltenschaft, Pg. Albert Forster, sind die Musiker des Verbandes der Theaterangestellten und ähnlicher Berufe in den Fachverband B »Reichsmusikerschaft« überführt. Der Führer des Fachverbandes B »Reichsmusikerschaft« ist Prof. Dr. h. c. Gustav Havemann.

Die Abwicklung der Geschäfte der Überführung geschieht durch die zuständigen Dienststellen. Eingriffe irgendwelcher Art ohne Anweisung der Deutschen Angestelltenschaft bzw. der »Reichsmusikerschaft« sind strengstens untersagt. Weitere Anordnungen gehen den Dienststellen im Reiche direkt zu.

gez. Albert Forster
gez. Gustav Havemann

* * *

Der Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik

in der Reichsmusikkammer gibt bekannt:

Bei der gegenwärtigen Lage im deutschen Chorwesen ist die vordringliche Aufgabe für den Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik die organisatorische Erfassung sämtlicher deutscher Chorvereine, die laut Kulturkammergesetz vom 15. 11. 1933 der Reichsmusikkammer angehören müssen. Dem Reichsverband für Chorwesen und Volksmusik sind bereits alle großen Chorbünde angeschlossen. Um den künftigen einheitlichen organisatorischen Aufbau zu gewährleisten, ordne ich hiermit an:

1. *Der Deutsche Sängerbund nimmt in Zukunft keine gemischten, Frauen-, Jugend- oder Kirchenchöre mehr auf.*
2. *Der Reichsverband der gemischten Chöre nimmt in Zukunft keine Männer-, Frauen-, Jugend- oder Kirchenchöre mehr auf.*
3. *Frauen- und Jugendchöre, ebenso sämtliche Chöre, die bisher keinem der Chorbünde angehört haben, schließlich die früheren Arbeiter-Chöre, melden sich bis zum 15. Februar 1934 bei der Geschäftsstelle des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36, an.*
4. *Die Kirchenchöre melden sich bei dem Verband der evangelischen Kirchenchöre, Berlin-Steglitz, Beymestr. 8.*

gez. Prof. Dr. Fritz Stein
Leiter des Reichsverbandes für Chorwesen und Volksmusik

Wettbewerb der Deutschen Arbeitsfront:

Ein Chorwerk für den 1. Mai

Angefordert wird ein zur Aufführung von Massenchören geeignetes Chorwerk (mit oder ohne Orchester).

Dem Werk muß der Gedanke »Ehrung der Arbeit« zugrundeliegen.

Preise:	*1. Preis RM. 1000*	*4. Preis RM. 400*
	2. Preis RM. 800	*5. Preis RM. 300*
	3. Preis RM. 500	*5 weitere Preise zu RM. 200*
		10 weitere Preise zu RM. 100.

Die besten eingehenden Arbeiten werden in allen Teilen des Reiches öffentlich aufgeführt.

Ausführungsbestimmungen:

1. Jeder Bewerber darf nur eine Arbeit einreichen, da er sonst der Preiszuteilung und Honorierung verlustig geht.

2. Die Preissumme gelangt unter allen Umständen zur Verteilung.

3. Der Ausschreiber erwirbt an allen mit Preisen ausgezeichneten oder angekauften Arbeiten das Recht, daß er sie für die von ihm veranstalteten öffentlichen Aufführungen im Sinne des § 27 Lit.Urh.Gesetz am 1. Mai 1934, dem Tag der Arbeit, verwenden kann. Hierbei sind Umarbeitungen oder Abänderungen der Form, die durch den besonderen Zweck der Aufführung geboten sind und das Urheber-Persönlichkeitsrecht des Urhebers nicht verletzen, zulässig. Dem Ausschreiber steht ferner das Recht zu, diese Arbeiten zu Bedingungen, die im Einvernehmen mit dem Berufsstand der Deutschen Komponisten festzusetzen sind, auch für Verlag und sonstige Zwecke zu erwerben.

4. Durch die Teilnahme am Wettbewerb erkennen die Bewerber die Bestimmungen des vorliegenden Wettbewerbs-Programms und den Entscheid des Preisgerichts an.

5. Da das Chorwerk nicht in geschlossenen Räumen, sondern auf Thingplätzen und in Stadien vor großen Volksmassen geplant wird, werden andere technische Hilfsmittel (Lautsprecher usw.) notwendig sein.

Unter Chorwerk ist jede musikalische Schöpfung gemeint, die geeignet ist, am 1. Mai, dem Tag der Arbeit, den musikalischen Höhepunkt darzustellen.

Allgemeines: Über die Preiskrönung hinaus werden nicht nur die mit Preisen ausgezeichneten Werke aufgeführt, sondern es ist vorgesehen, alle für diesen vorgenannten Zweck geeigneten Werke aufzuführen.

Preisgericht: Wird noch ernannt und durch die Presse bekanntgegeben.

Einsendungen: Grundsätzlich genügt die Einsendung von Partituren ohne ausgeschriebenes Stimmenmaterial, jedoch sind Klavierauszüge erwünscht. Zu richten sind die Einsendungen an das Kulturamt der Deutschen Arbeitsfront, Berlin SW 19, Märkisches Ufer 34, unter dem Vermerk »Wettbewerb«. Die eingesandten Arbeiten sind mit einem Kennwort zu versehen. Die Anschrift des Einsenders ist in einem geschlossenen neutralen Briefumschlag beizufügen, der mit demselben Kennwort versehen sein muß.

Kulturamt der Deutschen Arbeitsfront
i. A.: gez. Renner, Abteilungsleiter III.

* OPERN-URAUFFÜHRUNGEN *

URAUFFÜHRUNG IN LEIPZIG

»DIE VERDAMMTEN«, Oper in einem Aufzug von *Adolf Vogl*, Dichtung von *Hanns von Gumppenberg*.

Das alte Ringen zwischen Glauben und Wissenwollen bewegt die Handlung, deren Personen symbolische Gestalten ganzer Menschengattungen und -generationen sind. So ist dieses Werk weniger eine Oper im bisherigen Sinne als ein sinfonisches Bühnenspiel völkischer Art.

Die Handlung spielt in der vorgeschichtlichen Zeit des nördlichen Europas. Nach dem uralten, geheiligten Glauben erstehen die gefallenen Helden körperlich wieder und gehen in den Heldensaal der Götter ein. *Kathmor*, einer der drei Söhne des gefallenen Führers des Volkes der Söhne Duthuls, ist um das Wissen der letzten Dinge mit seinem Glauben im Ringen. Gewißheit würde sein und seines Volkes Waffen und Kraft unüberwindlich machen. Sein Weib, *Morna*, dringt in ihn, bis er sie auch in dieser innersten Lebensfrage zu seiner Gefährtin macht. Wenigstens er, der morgen Führer seines Stammes sein kann, muß Gewißheit haben. Wohl stehen der Fluch des Ausschlusses aus dem Göttersaal und die Strafe gleich Tieren zu verfaulen gegen denjenigen, der den Felsblock hebt, der das Grabmal des Helden deckt. Kathmor sieht sich als Fürst, als oberstes Gesetz: wer kann ihn hindern, den Fels zu heben, das Geheimnis zu schauen? Kathmor geht, hebt den Fels und hat gräßliche Gewißheit: der ganze Götter-

himmel stürzt für ihn in Nichts, in Wahn zusammen. Ausschreien möchte er den Volksgenossen die fürchterliche Wahrheit, den »Betrug« ... und dann ... sterben. Da tritt *Usmoth*, nachdem Morna vergeblich an der Wiederaufrichtung ihres Mannes gekämpft hat, hervor. Der eisgraue Priester hat den Ausbruch, den Zusammenbruch Kathmors mit angehört. Gleichwohl bringt er ihm die Erhebung zum Fürsten und bekennt, daß auch er einst das Geheimnis sah und verdammt ist wie Kathmor, ohne Glauben zu leben. Um des Volkes willen aber hielt er die Lehre der Väter weiter hoch, Erbarmen und Erkenntnis und Liebe zum Volk ließen ihn ausharren. Kathmor überwindet sich und empfängt das heilige Ahnenschwert, der Schildruf erklingt, und freudig huldigt das Volk dem neuen Führer. Dieser Schluß, diese Lösung ist keine endgültige, sondern nur eine Übergangslösung, die neue Wege ahnen läßt. Mit dauerndem Zweifel kann kein Volk, kein Herrscher, kein Führer leben und leiten. Hier liegt ein Bruch in der Handlung vor, oder aber wir sehen dieses Werk als ersten Teil eines Zyklus — eines neuen »Ring« — an: im zweiten Teil würde wohl gegen alten Zweifel und altes Wissen ein neuer Glaube erwachsen, der des Wissens entbehrt und des Wissens wie jeder echte Glaube auch nicht bedarf. Jeder Glaube nimmt Formen an. Sobald die Formen veralten, muß sich der Glaube neu verkörpern. Geschieht dies nicht rechtzeitig, so ereignen sich die großen Niederlagen oder Zusammenbrüche der Stämme, der Völker, der Rassen. Neben der Form sind Inhalt und Stärke des Glaubens aber erst der Untergrund, auf dem jedes Volk, jede Rasse stehen muß. In den »Verdammten« ist der Glaube im Volk noch ungebrochen, in den beiden Führern aber brach der Glaube am Wissen. Aber in beiden Führern blinkt bereits ein neuer höherer Glaube auf. So bleibt die Oper, ebenso wie das »Rheingold« nur ein einleitender Teil des »Ringes« ist, ein Auftakt ohne endgültigen Abschluß, vielmehr steht am Schluß ein Doppelpunkt, der auf Weiterführung zwingend hindeutet.

In den Personen vollziehen sich Völkerschicksale und so sind sie epische, überlebensgroße Gestalten. Die Darstellung des Kathmor, des Priesters und der Morna ist Kernstück jeder Aufführung der Oper.

Bei der Uraufführung waren diese entscheidenden Personen vollgültig besetzt. Der Kathmor *Walther Zimmers* steuerte von seinem stummen Spiel zu Beginn, in dem er in schweren Sinnen zusammengebeugt grübelte über die Flammen zu erwartender sieghafter Gewißheit des Glaubens durch den Zusammenbruch uralter Tradition auf den Vorgipfel bewußten Herrschertums hinauf. Alle Tiefen und Höhen des Leids fanden unheimlich ergreifenden Ausdruck in Stimme und Spiel. Ebenso Morna, das echte Weib, das im Zusammenbruch den Helden dennoch aufzurichten versucht mit wahrhaft übermenschlicher Hingabe. Ihre Darstellung fand Vollkommenheit bei *Margarete Bäumer*. Beide Darsteller waren auch in der in diesem Stück äußerst wichtigen klaren Aussprache des Textes vorbildlich, gesanglich blieb kein Wunsch offen. Der hehre Priester *Ernst Osterkamps* (der leider durch Indisposition gehemmt war) reihte sich dem Heldenpaare im übrigen würdig an als Mann, den letztes ihm mögliches Wissen zu letzter menschlicher Größe erhob. Die Brüder des Helden, Gelamma *(Theodor Horand)* und Dermid *(Alfred Bartholitius)*, waren scharf umrissene Charaktere, der eine kluge Besonnenheit, aber ohne Führerkraft, also der reine große Gefolgsmann, der andere ein stürmischer, oft auch unbesonnener junger Held, also eine starke Kraft, deren Einsatz aber ein Führer bestimmen und bändigen muß. Ein Idyll, Abglanz der Jugendzeiten des Volkes der Söhne Duthuls, war die Kinderszene, in der Kathmors beide Söhne *(Marianne Warneyer* und *Irma Beilke)* in goldener Frische sangen und spielten. Der Sänger Fonar *(August Seider)* war der große, gottbegeisterte Künstler seiner Zeit, den seine Kunst über Wissen und Glauben zur innerlich erschauten ekstatischen Gewißheit erheben. Auch die Nebenrollen waren mit *Hanns Fleischer* und *Annemarie Lange* ausgezeichnet besetzt.

Vogls Musik verzichtet auf harmonische und rhythmische Kunststücke und Verwicklungen. Groß wie das Problem zeichnet er seine Bögen in unendlicher Linie. So kommt er von Wagner her. Seine Musik hat aber nicht die Technik des Leitmotives, sie bewegt sich in großen epischen, sinfonischen Bahnen. An den Höhepunkten des meist innermenschlich-dramatischen Geschehens steigt sie zu unerhörter zwingender Macht empor, dazwischen (Idyll) ist sie kindlich einfach. Die Harmonik zeigt sich dem Urklang ebenso zugeneigt wie die Bühne die Urzeit spiegelt: Der Dreiklang herrscht durch alle Steigerungen und Mischungen des Klanggewebes. Die Gesangspartien geben der Singstimme, was der Singstimme gebührt, und folgen Wort und Sinn ins

Innerste. Die Instrumentation folgt demselben Willen, nirgends Häßlichkeiten, überall Fluß breiten Stromes.
Das musikalische Geschehen lag in den Händen Generalmusikdirektors *Paul Schmitz*, der mit dieser Leistung eine neue Großtat vollbrachte und dem zweieinhalbstündigen musikalischen Geschehen eine einzige, große Linie verlieh, die einzelne Längen vergessen machte und alle Eigenarten und Schönheiten der Partitur ans Ohr förderte. Hand in Hand mit ihm sei dem Leiter der Chöre lobend gedankt *(Johannes Fritzsche)*. Die szenische Leitung *Hans Schülers* und *Karl Jakobs* schuf im Bühnenbild und szenischer Bewegung Mustergültiges. Hervorgehoben seien Wucht und lebendigwahrer Aufbau der Massenszenen. Die Kostüme *Gerda Schultes* waren auf die Bronzezeit eingestellt; fein erkannt war, daß das Führerschwert dagegen aus blankem Stahl war, also auch hier: Übergang!

Alf Nestmann

URAUFFÜHRUNG AN DER GROSSEN OPER IN PARIS:
»PERKAIN« Musikdrama in drei Akten. Text nach P. Harispe von P.-G. Ghensi
Musik von Jean Poueigh

Der Text dieser Oper ist selbst für den loyalen Beobachter außerordentlich uninteressant und mittelmäßig. Er spielt im Baskenland, am Ufer der Nive, und schildert mit epischer Breite die Geschichte eines jungen Brautpaares. Revolutionäre Truppen haben sich nach der Folterung des Schwiegervaters des Bräutigams, der den Kirchenschatz versteckt hält, der schönen Braut Gatchucha bemächtigt und sie gefangen weggeführt. Dem bei seinen Landsleuten sehr beliebten Perkain gelingt es, an der Spitze eines Maskenzuges verkleidet, in das Lager der Revolutionäre vorzudringen. Er wird aber erkannt und muß, den Fluß durchschwimmend, fliehen. Inmitten der Feier für Perkain, der aus einem Pelot-Match als Sieger hervorgegangen ist, erscheint wiederum die revolutionäre Miliz, um auch Perkain zu ergreifen, da auf dessen Kopf von der revolutionären Volksversammlung ein Preis gesetzt wurde. Perkain jedoch wirft dem Anführer der Miliz vor, daß er Land und Rasse verraten habe. Der Kommissar nimmt sich den Vorwurf zu Herzen, gibt Gatchucha frei und zieht beschämt ab. Die beiden Verlobten aber feiern im Verein mit ihren Landsleuten frohes Wiedersehen.
Wie die Handlung der weder auf- noch anregenden Geschichte ist auch die Musik auf den volksnationalen Grundlagen des baskischen Volksgesangs aufgebaut. Die starke Publikumswirkung der Oper »Perkain« ist im wesentlichen auch in der Musik durch die Betonung der baskischen Nationalelemente bedingt. Melodien von ungemeiner Tragfähigkeit, mit bemerkenswertem charakteristischen Profil kennzeichnen die musikalische Atmosphäre dieses Werkes. Leider ist die Grenze der Eigeneinfälle des Komponisten gegenüber dem übernommenen Melodienreichtum nicht immer so verwischt, daß man sie nicht herauszuhören vermöchte. Volkstümlichkeit ist die eigentliche Domäne des Komponisten. Kleine Ausflüge in die Modernität sollen ihm indessen nicht zur Last gelegt werden, wenn auch das gesunde musikalische Empfinden ihre abseitige Stellung sofort festzuhalten weiß. Vielfach wird der frische Ablauf der Oper durch eingestreute Volkstänze unterbrochen. Ermüdende Längen könnten leicht beseitigt werden.
Die Uraufführung der Oper war mit großer Sorgfalt vorbereitet. Auch die Verteilung der Rollen war zufriedenstellend — was von der Großen Oper nicht immer zu sagen ist. Herr *Singher* und Frau *Nespoulous* standen nicht nur dramatisch, sondern auch gesanglich im Mittelpunkt des Interesses. Der lyrische Tenor *de Trevi* überzeugte in diesem Milieu besser, als wenn er Wagnersche Heldenpartien interpretieren zu müssen glaubt. Die von Ballettmeister *Staats* eingerichteten Volkstänze boten ein überaus frohes und farbenprächtiges Bild. Verdienten Sonderbeifall errang sich die talentierte jugendliche Tänzerin *Morales*. Die musikalische Leitung war dem altbewährten Dirigenten *Ruhlmann* anvertraut.

Otto Ludwig Fugmann

LA FIAMMA, Oper in drei Akten und vier Bildern, Dichtung von *C. Guastalla*, Musik von *Ottorino Respighi*. Uraufführung Rom, Königliche Oper, 23. Januar 1934.

Das erste musikalische Ereignis der Spielzeit 1933/34 war die Uraufführung des neuen Werkes von *Ottorino Respighi*. Wenn man die gesamte italienische Oper der Gegenwart überblickt, so findet man immerhin neue Komponisten, deren Werke Italien jedesmal

mit Interesse erwartet. Vier verdanken ihren Ruf noch der Vorkriegszeit: Mascagni, Giordano, Zandonai, Wolf-Ferrari. Die anderen fünf haben sich im letzten Jahrzehnt entwickelt: Respighi, Malipiero, Alfano, Pizzetti und Casella. Von ihnen nimmt heute Ottorino Respighi einen unbestrittenen Rang in der Gunst des Publikums ein. Der 1879 in Bologna geborene Künstler steht in der dritten Phase seiner Entwicklung und seines Wirkens. Die erste Phase, in der er sich ausdrücklich als Schüler von Max Bruch und Rimsky-Korssakoff bezeichnete, war ein Ringen um die Opernbühne ohne dauernden Erfolg (Re Enzo 1905, Semiramis 1910). Es wurde Respighi zum Heil, denn nun wandte er sich in einer zweiten Phase dem Konzertsaal zu, vornehmlich mit jenen sinfonischen Dichtungen, von denen einzelne, wie Le Fontane di Roma und I Pini di Roma, seit Kriegsende eine in Italien für Orchesterwerke unerhörte Popularität erreicht haben und auch ins Ausland gedrungen sind. Das stärkte Respighis Selbstgefühl und führte ihn nun mit einer dritten Phase seit 1925 zur Oper zurück. Von den seither entstandenen Werken sind zwei auch in Deutschland schon vorteilhaft bekannt geworden: Belfagor und die Hauptmann entnommene Versunkene Glocke. Ein drittes, Maria Egiziaca, hat weniger Erfolg gehabt. Das vierte Werk dieser neuen Schaffensphase ist die nunmehr zur römischen Uraufführung gelangte Oper La Fiamma.

Man hat in Italien niemals in den letzten anderthalb Jahrzehnten viel Sympathie für die sogenannte Zeitoper gehabt. Und die von einem Musikkritiker der Weimarer Republik erhobene Forderung, man solle »komponierte Zeitung« auf die Bühne bringen, hat in Italien nur ein erstauntes Lächeln ausgelöst. Dennoch ist das Ausmaß auffällig, in dem die heutige italienische Oper ihre Stoffe entweder in zeitlosen Sagen oder Märchen sucht oder in weit zurückliegenden Geschichtsperioden. Der Dichter der Fiamma, der schon wiederholt für Respighi gearbeitet hat (auch die Bearbeitung der Versunkenen Glocke ist von ihm), entnimmt diesmal den Stoff einem Drama des norwegischen Schriftstellers Johann Wiers Jensen, das er aber nach eigener Mitteilung sehr stark umgearbeitet hat. Wir sind im byzantinischen Exarchat Ravenna im siebenten Jahrhundert. Die Handlung ist in aller Kürze folgende. Der byzantinische Statthalter Basilius hat in zweiter Ehe ein blendend schönes Mädchen aus dem Volke, Silvana, geheiratet, während sein Sohn Donello am Hofe in Byzanz weilt. Seine Mutter Eudoxia haßt die Schwiegertochter. Eines Tages gewährt Silvana einer vom Volk als Hexe verfolgten Alten Zuflucht im Palast, weil sie sich erinnert, die Alte im Hause ihrer eigenen Mutter gesehen zu haben. Die Verfolger entdecken aber die Alte und schleppen sie zum Scheiterhaufen. Die »Hexe«, sich von Silvana selber verraten glaubend, klagt im Flammentod Silvana und ihre Mutter ebenfalls der Hexerei an. Inzwischen ist Donello aus Byzanz zurückgekehrt und tritt der neuen Stiefmutter gegenüber. Beide entbrennen in Liebe zueinander. Eudoxia entdeckt das ehebrecherische Verhältnis und führt Basilius in das Gemach der Liebenden, Silvana der Hexerei gegenüber Vater und Sohn anklagend. Der vornehme Basilius, der Silvana liebt, will sie in Schutz nehmen, aber als sie ihm ihren Ehebruch ins Gesicht schreit, bricht Basilius, vom Herzschlag getroffen, zusammen. Im letzten Bild soll Silvana sich im Dom durch einen Schwur von der Anklage der Hexerei rechtfertigen. Donello tritt für sie ein, das Volk, gerührt durch ihre Schönheit, auch. Alles scheint gewonnen, aber Silvana, durch das Schuldbewußtsein gehemmt, bleibt stumm und überantwortet sich der sühnenden Flamme.

Man wird zugeben müssen, daß dieses Buch, abgesehen von der geschmackvolleren, modernen, dichterischen Gestaltung, stark an ältere Vorbilder erinnert, die auch ein Librettist des jüngeren Verdi verwendet haben könnte. Die Hauptmotive sind nicht neu. Die Liebe zwischen Stiefmutter und Stiefsohn von Phädra zu Parisina Malatesta oft verwendet, die Hexenanklage und der Flammentod z. B. durch d'Annunzios »Tochter Jorios« populär. Ich hebe das hervor, weil es die Schwierigkeit der musikalischen Illustrierung dieser allzu opernhaften Handlung kennzeichnet. In dem heute üblich gewordenen Vorinterview hat Respighi gesagt: Wir wollen keine Theorien und Formeln mehr. Zum Herzen gehende Musik, wie uns der Schnabel gewachsen ist und wie das Volk sie versteht. Es lag die Gefahr nahe, daß aus einer Vertonung eines solchen Textbuches auf der Grundlage eines solchen Programms eine banale Musik im Sinn der älteren italienischen Oper entstehen konnte. Dieser Gefahr ist Respighi entgangen, aber es ist dem Gesamteindruck nicht günstig gewesen, daß man mehr die Empfindung hatte, die musikalische

Erfindung sei durch mühsame Arbeit ersetzt, als daß es etwa geschienen hätte, Respighi wolle nicht zu melodienreich sein. Die Musik zur Fiamma ist weder ein Markstein in der Entwicklung Respighis, noch in der Entwicklung der modernen italienischen Oper. Daß daran das Libretto reichlich Schuld hat, sah man deutlich am Erlahmen des Interesses im zweiten Akt, in dem der Versuch gemacht ist, die dürftige Handlung durch überflüssige Episoden auszustopfen, die offenbar Respighi ebenso kalt ließen wie das Publikum. Der erste Akt hingegen errang mitgehenden Beifall, der dritte einen vollen Erfolg. Hier strömt, namentlich in den Chören, machtvolle Musik, die vielleicht nicht immer originell, aber unbedingt wirksam ist. Stilistisch ist es sehr schwer, das Werk einzureihen, denn es hat kein stilistisches Programm. Die Verbindung des geschlossenen Musikstückes mit der fortlaufenden dramatisch - illustrierenden Orchestermusik geht nicht über Puccini hinaus. Jedes Abweichen von diesem Stil der italienischen Oper, wie man es etwa bei Pizzetti und Casella findet, ist vermieden. Man steht also dem hochinteressanten Werk eines vornehmen Komponisten gegenüber, dessen unzweifelhafte Bodenständigkeit aber durch keinen machtvollen Hauch des Genies über diesen Boden hinausgehoben wird, während andererseits das statt einfach menschlicher Leidenschaften übermächtig in den Vordergrund gestellte Hexenmotiv Anforderungen stellt, die die Musik psychologisch und auch thematisch beschweren.

Der äußere Erfolg war stark, aber, an italienischen Begriffen gemessen, nicht enthusiastisch.

Maximilian Claar

EINE SCHWEDISCHE OPER VOM RHEIN

Uraufführung von Kurt Atterbergs »Flammendes Land«

Kurt Atterbergs Oper »Flammendes Land«, die bei ihrer Uraufführung am Braunschweigischen Landestheater einen stürmischen Erfolg feierte, bedeutet auf der modernen Opernbühne eine *Überraschung ersten Ranges.* Mit einer Unbekümmertheit, die ihresgleichen sucht, tut der schwedische Komponist so, als ob es eine Problematik der modernen Oper überhaupt nicht gäbe. Ausgesponnene Arien, Liedchen im Volkston, Duette, Tanzrhythmen, Chöre, Ensembles wechseln in ununterbrochener Folge, alles ist auf Klangschönheit und den Reiz der singenden Stimme eingestellt, und trotz raffinierter Harmonik und vollendeter Instrumentation bleibt der Eindruck eines Werkes, das ganz bewußt an die alte Oper anknüpft und sie — was das Entscheidende ist — auch wirklich mit neuem Leben erfüllt. Dazu hatte Atterberg das *unwahrscheinliche Glück*, ein Textbuch zu finden, das von Anfang bis zu Ende von dramatischer Spannung erfüllt ist und einen echt volkstümlichen Stoff in sinnfälliger Weise verarbeitet. Für uns Deutsche ist dabei von besonderer Bedeutung, daß die rheinische Sage vom »Schelm von Bergen«, dem zum Ritter geschlagenen Henker, die Grundlage des Werkes bildet. Die Buchautoren, Oskar Ritter und I. M. Welleminsky, zwei Österreicher, verlegen die Fabel etwas willkürlich in die Zeit der Bauernkriege. Die Tochter des Herzogs ist den aufrührerischen Bauern in die Hände gefallen, Martin Scharff, dem Henkerssohn, wird die Aufgabe, sie zum Tode zu befördern, er aber, der den ehrlosen Beruf des Vaters nicht übernehmen will, befreit sie und flieht mit ihr, ohne sich zu erkennen zu geben. Der zweite Akt in der elterlichen Behausung bringt durch das an der Wand hängende Richtkleid und eine eingefügte großartig aufgebaute Traumszene auf dem Blutgerüst, in der die Herzogstochter dem Henker die verhüllende Kapuze vom Gesicht reißt, die Erkennung. Im Schlußakt folgen die Unterwerfung der Bauern und die Vereinigung der Liebenden. Da der Henker die Adlige berührt hat, bleibt kein anderer Ausweg, als ihn zum Ritter zu schlagen und damit ehrlich zu machen.

Atterbergs Musik geht dem allzu Herkömmlichen nicht immer aus dem Wege, aber solch kleine Entgleisungen bedeuten nicht allzuviel gegenüber dem Reichtum musikalischer Erfindung und dem Mut zu breitester und strahlender gesanglicher Entfaltung. Gegenüber seinen schwelgerischen Klängen erscheint — es mutet wie ein Witz an — die vor fünf Wochen in Braunschweig uraufgeführte »Legende« des Italieners *Malipiero* wie das etwas blasse, gedanklich überlastete Werk eines Intellektuellen. Ebenso fern ist Atterberg freilich den schwedischen Klängen seiner Heimat. Er ist nicht etwa der Naturbursche, der in die Schar der grübelnden Experimentatoren springt und sie durch die Ursprünglichkeit seines Volkstums in Verlegenheit setzt, seine Musik ist an Wagner, Strauß und Schillings geschult,

und in der ungeheuer wirksamen nervenaufpeitschenden Traumvision und insbesondere in den Zwischenspielen, in denen ein ganz anderer Atterberg zum Vorschein kommt, ist er der eigenschöpferische Sinfoniker, als der er seit 1912 hervorgetreten ist.
Die Aufführung unter der Regie von *Max Haas* und der musikalischen Leitung von *Willy Czernik* ließ kaum einen Wunsch offen. Sie zeigte das Ensemble des Landestheaters, an der Spitze *Liesel Sturmfels* als Herzogstochter und *Christian Wahle* als Martin Scharff, von seiner besten Seite. Der Komponist, der der Aufführung beiwohnte, wurde zum Schluß lebhaft gefeiert.

* RUNDFUNK-KRITIK *

BERLIN, 15. Januar bis 15. Februar: Die Arbeit des deutschen Rundfunks hat einen mächtigen Auftrieb erfahren durch eine neue, großzügige Programmgestaltung, die die Weltanschauung und Kultur des gegenwärtigen Deutschland in eindringlichen, nicht leicht überhörbaren Zeugnissen zu verkünden bestrebt ist. Die Zusammenfassung der Einzelsendungen unter großen übergeordneten Gesichtspunkten ist als entschiedene Absage an eine nur abwechslungsreiche, der bloßen Unterhaltung dienende Spielfolge aufs lebhafteste zu begrüßen und von hoffentlich nicht nur vorübergehendem Bestand. Die als Gemeinschaftssendung der deutschen Stationen durchgeführte, auf zehn Tage verteilte Darstellung eines breiten Ausschnittes aus Beethovens Werk erfüllte den Zweck, die ewig unbegreiflich erhabene Gestalt des Meisters vielfältig beleuchtet und gedeutet in imponierender Ganzheit dem Hörer vor Augen zu führen; sie konnte in weitesten Kreisen wirken, da sie zum Teil auf ausländische, selbst außereuropäische Sender übertragen wurde.
Die Ausführung im einzelnen ließ die Frage der Beethovendarstellung, noch immer das zentrale Problem aller musikalischen Reproduktion, von neuem auftauchen; sie stellt sich dar als gewaltiger Anspruch an die geistige Energie des Reproduzierenden, der die gegensätzlichen »zwei Prinzipe« der beethovenschen Form zur Einheit zusammenzufassen hat, und ist wenigstens für das Teilgebiet der Sinfonie technisch annähernd zu umreißen durch die Forderung eines nicht streng durchgehaltenen, aber doch stets spürbar intendierten Grundtempos, dem die Ausdruckskontraste möglichst unabgeschwächt einzuordnen sind. *Otto Frickhoeffer*, der Dirigent der Funkstunde, der mit großem Griff die gewaltigen Hintergründe der Eroica enthüllte und Einzelheiten von schärfster Prägung gab, gelangte erst im letzten Satz zur Zusammenfassung der Form und damit zur Höhe der Steigerung; *Edwin Lindner* mit dem Orchester des Deutschlandsenders hielt sich in der Achten Sinfonie auf der Linie temperamentvoll natürlichen Musizierens und ließ die rhythmische Schwungkraft dieser Musik frei ausströmen. Das übrige sinfonische Werk war unter die Reichssender verteilt. *Wilhelm Buschkötter* und *Hans Rosbaud* gaben mit den beiden ersten Sinfonien schöne Beispiele einer kultivierten, von hohen Ansprüchen geleiteten Darstellungskunst; einsam stand *Hans Pfitzners* Pastorale, nicht eine meß- und wägbare Leistung, sondern ein Stück Persönlichkeit, eine Tat der Liebe und des sicheren Verstehens, echt, für sich gültig und jedem Einwand enthoben.
Vielleicht noch anregender zu verfolgen war die Reihe kammermusikalischer Werke, die der Rundfunk sowohl klanglich wie ihrer inneren Substanz nach vollkommener zu ererfassen und mitzuteilen vermag als die gewaltige, nach unabgeschwächter Unmittelbarkeit verlangende Sprache der Sinfonien. Die mitternächtige Stunde, eine starke Anforderung an die Bereitwilligkeit des Hörers, gewährte andererseits gerade dem ernstlich Teilnehmenden die Möglichkeit einer Sammlung und Versenkung, die ihn bereit machte zum Vernehmen und Verstehen der letzten Dinge der Kunst und der Menschheit, die hier in großartigen Monologen abgehandelt werden. Dagegen mag gefragt werden, ob es dem exponierten Podium des Rundfunks angemessen war, allbekannte Sonaten, die vielen noch in der Wiedergabe von Meistern wie d'Albert oder Ansorge vertraut sind, in musikalisch einwandfreier, darüber hinaus aber nicht bemerkenswerter Form zu senden. Zwar war auch unter den Sendungen, die der Rundfunk mit eigenen Kräften bestritt, vieles Vortreffliche; das op. 127 des Nordfunkquartetts, die

Variationen für drei Oboen über »Là ci darem« aus Königsberg erklangen in erfreulicher Abrundung. Naturgemäß aber gehörte der größere und tiefere Anteil des Erfolges den Solisten und Kammermusikvereinigungen von Ruf. Für die Funkstunde spielte das *Strub-Quartett* auch ohne seinen Führer das letzte Werk 135 geklärt und beherrscht in Klang und Ausdruck, und die imponierende Wirkung *Frédéric Lamonds*, der mit den zwei letzten Sonaten op. 110 und 111 den Zyklus in großartiger Steigerung beschloß, spricht überzeugend für die stets unumgängliche Führerrolle der großen Persönlichkeit und des Virtuosen in der musikalischen Reproduktion.

An die Beethoven-Feier schlossen sich zwei weitere zyklische Veranstaltungen, die, nach Gehalt und Aufbau auf bestimmte Hörergruppen eingestellt, der Programmbildung weiteren Spielraum ließen und der gegenwärtigen Musik wieder den ihr gebührenden Platz einräumten: eine, die das Wesen und den Lebenskreis des Bauern und des Provinzlers widerspiegeln wollte, und eine andere, die der Ausgestaltung der Freizeit des Arbeiters galt. Vor allem die erste, deren Programme die Beziehungen von Landschaft und Kunst beleuchteten, brachte eine beachtliche Ausbeute künstlerischer Werte. Eine zwar übermäßig ausgedehnte Sendung der Funkstunde unter dem Titel »Schöpferische Landschaft«, eingefaßt und getragen von grundsätzlichen Äußerungen führender Künstler und Gelehrter, warb für die Kunst der deutschen Provinz und führte eine Reihe fern der Hauptstadt schaffender Tonsetzer vor, die alle durch Eigenart und Können, wenn auch nur zu einem Teile durch persönliches Format, überzeugten. *Karl Gerstbergers* Konzert für Streichorchester op. 19 fesselt mehr als Zeugnis der Sehnsucht nach vorromantischen Formen, die durch unsere Zeit geht, als durch selbständigen Eigenwert, klar empfunden und geformt, erfreut es bis auf den zerfließenden Schlußsatz. *Fritz Stuhlmacher* zeigte in einer Suite für Orchester charakteristisch gefärbte Instrumentalkunst; vor allem gefielen einige Sätze aus der »Romantischen Abendmusik« für Streichquartett von *Hans Maria Dombrowsky*, deren gesangvolle Anmut leicht und rein ansprach. Aus den Programmen des Hamburger Senders wurden mehrere Beispiele landschaftsverbundener Musik übernommen; stärksten Eindruck machte die Herbheit und musikalische Fülle von *Paul Graeners* Rhapsodie op. 53 für Streichquartett, Klavier und Altstimme.

Der andere Zyklus enthielt innerhalb einer programmatischen Hörfolge der Funkstunde eine schlagkräftig, aber mit bedenklicher Einseitigkeit geformte Reihe von Chorliedern *Hermann Simons* zusammen mit zwei Orchesterwerken mehr konventionellen Charakters, einer wohlklingenden Suite »Auf der Wanderschaft« von *August Klughard* und einem Satz aus der »Romantischen Suite« von *Friedrich E. Koch;* das Nebeneinander so stilverschiedener Musik gefährdete jedoch die notwendige innere Einheitlichkeit der Veranstaltung.

Es bleibt ein Rest neuer Musik, der außerhalb dieser Zyklen stand: *Edmund Schröders* »Neue Fiedellieder« nach Theodor Storm, kraftvolle Lyrik, mit gediegenem Können gestaltet, von eindringlicher Diktion und starker musikalischer Substanz, und *Friedrich Carl Grimms* Sonate op. 51 für Bratsche und Klavier, ein Gebilde von fesselnder Eigenart, von kräftiger, dunkler Färbung und anspruchsvoller Faktur, besonders im ersten Satz gelungen. Das Funkmelodram hat mit *Horst Platens* Arbeit einen entschiedenen Schritt zur Vervollkommnung getan, nicht durch gesteigerte Qualität der Musik, sondern durch ihren stärkeren und natürlicheren Ausdruckswillen; es gelang dem Musiker, in den richtigen Punkten anzusetzen und zu Worte zu kommen, und die Dichtung gab, was Voraussetung aller Musik ist: Bewegung, äußere und innere. Es wäre etwa noch zu wünschen, daß der Komponist sich der Ausweichungen ins Impressionistische, aus denen gerade heute nichts Gültiges erwachsen kann, strenger enthielte und auch in den begleitenden Partien die Selbständigkeit der musikalischen Form anstrebte, die er im Ausklang erreichte.

Der *Deutschlandsender* beschränkte sich in der Pflege der modernen Musik auf Komponisten von feststehender Geltung; man hörte Kammermusik und Lieder von *Richard Strauß*, *Paul Juon*, *Eduard Schütt*, *Emil Petschnigg*, und bedauerte, den Kreis nicht weiter gezogen zu sehen.

Wesentliche Ergänzungen kamen aus dem Reiche. Königsberg brachte eine Funkoper von *Arno Hufeld* »Der Bauer im Fegefeuer« nach Hans Sachs, die schon als eigens für den Funk konzipierte Musik Beachtung verdient. Unter diesem Gesichtspunkt vollauf geglückt, von starker Anschaulichkeit, kurzweilig und beschwingt im Ablauf, interessant durch einen eigenen Stil der Deklamation und witzige Formbehandlung, blieb ihre Wirkung doch

eine mehr artistische, da die Vorlage notwendig zu lediglich spielerischer Bearbeitung verführt. Eine Sendung aus Breslau »Durchbruch zu deutscher Musik«, die eine Linie von der polyphonen Gebundenheit des Barock zur freien Melodik der Klassik zog und sich der wunderbar ausdrucksstarken Lieder Adam Kriegers als Bindeglieds bediente, fiel auf durch sichere und tiefe Erfassung eines oft bearbeiteten Gedankens und gab mehr als bloße geschichtliche Erinnerung. Die Bemühungen um das Volkslied endlich haben überall mit einer Intensität eingesetzt, die zu einem Zuviel führen müßte, wenn auf diesem Gebiete je ein Zuviel möglich wäre; sie helfen in Form konzertmäßiger, historisch darstellender und schlechthin das Gefühl und die Aktivität des Hörers ansprechender Darbietungen das alte und neue Gut an singbarer Melodie in den Mittelpunkt des Musiklebens zu rücken.

Werner Oehlmann

BRESLAU: Das »*Lehrstück*«, jenes literarisch-musikalische Formgebilde aus dem letzten Jahrzehnt der weltbürgerlichen Kunstmoral, blieb umstritten, weil es in seiner weltanschaulichen Grundhaltung völkisches Empfinden verletzte und, gesinnungsmäßig von den Grundlagen künstlerischen Ausdrucks losgelöst, artistisches Experiment blieb. Es entwickelte sich nicht einmal in formaler Beziehung zur Reife. Der Rundfunk, als Instrument weltanschaulicher, künstlerischer und moralischer Schulung, kann das Lehrstück gut gebrauchen. Seine Wirkung wird davon abhängen, inwieweit sich das Lehrstück den Ausdruckseigentümlichkeiten und der Wiedergabetechnik des Funks anzupassen vermag. Von den beiden Lehrstücken, die die Schlesische Funkstunde herausbrachte: »Das Spiel vom deutschen Ackersmann« (Dichtung Ernst Keienburg) und »Der Bauernbrief des Jahres 1933« (Dichtung Friedrich Griese) ist zu sagen, daß sie zwischen Stoff, Form und funkischen Möglichkeiten glücklich vermitteln. Die Musik zu beiden Lehrstücken stammt von dem Breslauer Komponisten *Johannes Rietz*. Den Gefahren, denen der Melodramkomponist ausgesetzt ist — Überbetonung des Wortsinns, naturalistische Illustrationen, Uneinheitlichkeit der Form —, ist Rietz entgangen. In bezug auf Erfindung, Satztechnik und Instrumentation steht die Musik zu dem Spiel vom deutschen Ackersmann höher als die zum Bauernbrief. Aber auch hier vereinigten sich Dichtung und Musik zu starker, von der Wiedergabe vortrefflich gestützter Wirkung. Die musikalische Leitung des Breslauer Senders liegt jetzt in den Händen von *Ernst Prade*, eines feinsinnigen Musikers, den man hier auf das wärmste begrüßte. Von seiner Leitung ist eine Erneuerung und eine zielklare Leitung der musikalischen Sendungen aus Schlesien zu erwarten.

Rudolf Bilke

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Daß das von *Hugo von Hofmannsthal* verfaßte Textbuch zu *Richard Strauß*' Oper »*Die ägyptische Helena*« das unklarste und konfuseste Libretto ist, das je ein deutscher Komponist vertonte, ist eine Tatsache, die selbst die bedingungslosen Anbeter von Richard Strauß ohne Einschränkung zugeben. Der Dichter hat sich hier auf das Glatteis spekulativer Konstruktion begeben, und gleitet schon nach den ersten Schritten aus, weil er die barocke Häufung von Unwahrscheinlichkeiten, denen jede greifbare Verständigkeit fehlt, nicht tragen kann. Warum die Zauberin Aithra dem eifersüchtigen Menelaus einredet, die nach zehnjährigem trojanischen Krieg wiedereroberte Helena sei gar nicht die ihm einst von Paris entführte Gattin, sondern ein Trugbild, indessen die wirkliche Helena die ganze Zeit über in Ägypten (daher der Titel!) gelebt habe, ist ebenso unerklärlich, wie das Manipulieren mit den Zaubertränken der Vergessenheit und des Wiedererinnerns. Bleibt also der Wechsel von Realität und Phantom ohne innere Begründung, so ist die Schluß-Apotheose der ehelichen Gemeinschaft zwischen Helena und Menelaus eine glatte Blasphemie. Es ist nicht notwendig, ein Charakterbild dieser schönen Griechin zu zeichnen, denn ihr Bild schwankt nicht mehr in der Geschichte. So ist die mythologisch verschachtelte Handlung ein Labyrinth, aus dem nur derjenige wieder herausfindet, der den längsten Faden

hat. Und da die Mehrzahl der Theaterbesucher, mit gesundem Menschenverstand und normaler Auffassungsgabe versehen, diesen langen Faden nicht besitzt, ist das Mißverstehen oder Nichtverstehen des Spiels weder ein Mangel an Bildung noch an Verständnis, sondern einfach die Rebellion der Vernunft gegen einen dekadenten Literaten. Strauß hat jedenfalls die Notwendigkeit einer Revision eingesehen. Aber er ist leider schon am Anfang des Rettungsversuches stehengeblieben. Nach dem Entwurf des Wiener Spielleiters Dr. *Lothar Wallerstein* blieb der erste Akt unverändert. Nur im zweiten Akt wurden einige geringfügige dramatische Auflichtungen vorgenommen. Die Vereinfachung ändert aber nichts an der Undeutlichkeit der szenischen Vorgänge. Musikalisch wurden ein Gebet der Zauberin Aithra an Poseidon und ein üppig aufblühendes Terzett von Helena, Menelaus und Aithra eingefügt. Sie bewegen sich auf derselben Linie eines berückenden Wohlklangs, wie ihn der Komponist mit unnachahmlicher Virtuosität stets beherrscht hat. Die künstlich aufgepeitschte Leidenschaft mündet in einem Glitzern und Leuchten des Klanges, dessen heißer Atem brennt und glüht, ohne zu erwärmen. In der Aufführung der *Staatsoper* gab *Robert Heger* der Musik wuchtige Auftriebe zu einem orchestralen Vollklang, der die Stimmen meist übertönte, was nicht einmal unangenehm empfunden wurde, da der Text ohnehin weiter dunkel und unwahrscheinlich bleibt. Dadurch verlagerte sich das Schwergewicht der Aufführung in das Orchester, das ein Höchstmaß von klanglichem Zauber hergab. *Viorica Ursuleac* war eine blonde Helena mit vollem, warm getönten Sopran, *Franz Völkers* mannhafter Menelaus führte seinen edlen Tenor zu metallisch leuchtender Höhe. *Susanne Fischers* Aithra: Lichteste Lyrik eines füllig ansprechenden Soprans. *Marie Gutheil-Schoder* führte die in Bild und Bewegung eindringlich gefaßte Regie. Und die Bühnenbilder von *Panos Aravantinos* strahlten in der phantastischen Buntheit einer pompösen Ausstattungskunst, die heute einer überwundenen Vergangenheit angehört. — »*Der Kreidekreis*« von *Alexander von Zemlinsky* war schon im Vorjahr in der Staatsoper zur Aufführung angekündigt, wurde aber damals abgesetzt. »Die hochgehenden Wogen freudiger Erregung, die der endgültige Sieg unserer nationalen Erhebung auslöste, wären dem Inslebentreten eines derartigen stillen, eigenwilligen Werkes nicht günstig gewesen«, liest man in den »Blättern der Staatsoper«. Eine etwas merkwürdige Begründung, die an dem Kern der Sache vorbeiredet. Die deutsche Uraufführung fand in Stettin statt, aber schon am Tage nach der Aufführung erfolgte ein Verbot, weil die Handlung dem sittlichen Empfinden des deutschen Volkes widerspreche. Der preußische Ministerpräsident und der Reichsdramaturg wurden um ihre Entscheidung angerufen, und die Oper wurde nach etlichen Strichen und Änderungen zur Aufführung zugelassen. Eine positive künstlerische Bewertung kann in dieser Zulassung keinesfalls erblickt werden. Im Gegenteil: Zemlinsky ist hier der Wolf im Schafspelz, der unter dem Deckmantel eines seriösen Komponisten jene Musik wieder einzuschmuggeln sucht, deren Führer (Schönberg, Schreker) endlich Deutschland verlassen haben. Zemlinsky gibt nur einen schwachen Aufguß und einen epigonalen Abklatsch ihrer Musik. Würde man also Zemlinsky bejahen, so hätten diese Herren erst recht Anspruch darauf, wieder in Ehren aufgenommen zu werden, denn vor der Imitation hat immer noch das Original die Vorhand. Zemlinsky hat das vor zehn Jahren vielgespielte Schauspiel *Klabunds* ohne wesentliche Veränderungen in Musik gesetzt. Die schwermütig-rührende Geschichte der jungen Hai-Tang, die sich aus Liebe zu ihrer Mutter an ein Teehaus verschachern läßt und nach mancherlei Not, Leid und Trübsal für ihre Tugend belohnt wird, hat ihre Gefühlswerte und die moralische Nutzanwendung, wenn sie im Happy-end zur Kaiserin erhoben wird. Ernst und Bemühung um einen lyrisch-dramatischen Stil sind der Musik ohne Rückhalt nachzurühmen. Ihr exotisches Kolorit ist stellenweise mit artistischen Raffinement getroffen. Sie erschöpft sich im Illustrativen und stört nicht, solange sie das Geschehen untermalt. Sie zeichnet mit chinesischer Pentatonik und reichlichen Quarten das »Milieu«, aber sie steigert weder das Gefühlsmäßige des Vorwurfs, noch vertieft sie das Menschliche zu allgemeinerer Bedeutung. Sie bleibt an der Peripherie und läuft schwerflüssig und breit aus. Wenn sie plötzlich aussetzt, um dem gesprochenen Wort volle Verständlichkeit zu geben, so wird sie nicht einmal vermißt. Ein einziges Mal findet Zemlinsky, der ehemalige Hauskapellmeister der Krolloper, Töne, die mehr bedeuten, als konventionelles Geräusch: ein schlichtes Klagelied Hai-Tangs bleibt als zartes Eiland in dem Gewühl von Klängen im Ohr haften. Die Ausstattungskunst von *Emil Preetorius* schuf dem Werk einen phantasie-

beschwingten und stilvollkommenen Rahmen. *Robert Heger* am Pult bemühte sich mit subtilem Klangsinn um den Ausgleich zwischen Stimmen und Orchester, was ihm nicht immer gelang, da die Instrumentation teilweise zu dick aufgetragen ist. *Hörths* Regie verzichtete auf originelle Einfälle, die hier zur Lockerung der Monotonie am Platze gewesen wären. *Susanne Fischer* sang eine anmutige und herbe Hai-Tang. Die großartig gezeichnete Charakterstudie *Fritz Krenns* als Mandarin wirkte schon durch die Maske. *Marcel Wittrischs* Tenorprinz und späterer Kaiser bestrickte nahm gefangen durch lyrischen Glanz. Das vorzüglich besetzte Ensemble bemühte sich um Gestaltung von Profilen, nur beim Dialogsprechen bekam man ein babylonisches Gemisch von Dialekten aus allen europäischen Zonen zu hören. Die fleißige Wiedergabe der Oper wäre eines wesentlicheren Objektes würdig gewesen.

Michael Bohnen ist von der Operette reumütig zur Oper zurückgekehrt. Die Freude über diese Wandlung ist nicht ungetrübt, denn durch das tägliche Operettensingen hat er einen Raubbau an seiner Stimmsubstanz getrieben, der sich heute schwer rächt. Für den Belkanto-Stil ist er verloren, weil die Brüchigkeit und Spröde seines Baß-Baritons nur noch für den dramatischen Sprechgesang ausreicht. Geblieben ist die große schauspielerische Persönlichkeit, die mit ungeheurer physischer Kraft die Bühne beherrscht. Als Mephisto in Gounods »*Margarete*« stellt er einen ins Übermaß gesteigerten Satan auf die Bretter. Die Aufführung der Staatsoper war in ihrer Gesamtheit von großartigem Niveau, von dem nur das sich in stereotypen Kollektivgesten erschöpfende Ballett *Rudolf von Labans* — Morgengymnastik in der Walpurgisnacht! — abzustreichen ist. *Leo Blech* dirigierte virtuos und hob die Einheit der Wirkung durch geschickt aus Motiven der Oper zusammengestellte Zwischenspiele. Was Gesangskultur bedeutet und wie sie selbst Banalitäten zu adeln vermag, bewiesen in vollkommenem Schöngesang *Heinrich Schlusnus* und *Helge Roswaenge*. Dieser sang mit weichem lyrischen Glanz, überstrahlt von heldischen Akzenten, den Faust, jener mit vornehmer Intensität den Valentin. Daß die hohe ranke Gestalt von *Luise Helletsgruber* aus Wien eher der französischen Marguerite als dem deutschen Gretchen entsprach, bedeutete schon insofern eine erfreuliche Überraschung, da sie Goethes Gestalt aus dem Spiel ließ. Die erstaunliche Geläufigkeit ihres Soprans lebte sich in der Schmuckarie prächtig aus, doch fehlt der Stimme die innere Wärme seelischer Anteilnahme. *Hörths* Regie und *Aravantinos*' Bühnenbilder ergänzten sich im vorbildlichen Stil, soweit man bei Gounods »Reißer« davon sprechen darf.

Die *Städtische Oper* bescherte zwei heitere Einakter. Um der spritzigen, von graziösem Buffogeist erfüllten Musik willen nimmt man heute noch »*Susannens Geheimnis*«, das heitere Intermezzo des Deutschitalieners *Ermanno Wolf-Ferrari*, dankbar hin. Der Text ist schon überfällig, und die Schlußpointe mit der Entdeckung der zigarettenrauchenden Frau hat nicht mehr das Überraschungsmoment einer Situation, die vor 25 Jahren vielleicht die Gesellschaftsordnung ein wenig revolutionierte. Ähnlich liegt der Fall bei *d'Alberts* »*Flauto solo*«. Ein anekdotischer Kern wird zu einer heiteren Fabel erweitert, in der durch die Gegenüberstellung von deutscher und italienischer Musik ein gewisser Wechsel der Stimmung, im Gefühlsmäßigen wie im Parodistischen, das Spiel vorwärts treibt. Aber die Parallele zwischen diesem deutschen Fürsten aus dem 18. Jahrhundert und seinem französisch parlierenden Sohn mit dem Soldatenkönig und seinem Sohn Friedrich ist von *Hans von Wolzogen* so deutlich herausgestellt, daß der Vergleich von dem Wink mit dem Zaunpfahl greifbar nahe liegt. Hier konnte die scharmante *Anni Frind* mit süßer, leicht ansprechender Stimme und launigem Spiel einen Sondererfolg einheimsen, während in der Oper Wolf-Ferraris *Gerhard Hüsch* als eifersüchtig polternder Ehemann durch den Wohllaut seines gepflegten Baritons bestrickte. *Margret Pfahl* als Susanne hatte zwar Temperament, aber zu wenig Noblesse in Darstellung und Gesang. Der Regie von *Alexander d'Arnals* und der musikalischen Leitung von *Wilhelm Franz Reuß* sind Exaktheit und Sauberkeit der Einstudierung zu bestätigen. — Ein Dirigentengastspiel verdient nachdrückliche Würdigung: *Ernst Prätorius*, Weimars ehemaliger Generalmusikdirektor, übernahm die Wiederholungsaufführungen von Verdis »Othello« und gab damit seinen Kollegen an der Städtischen Oper eine treffliche Lektion. Prätorius weiß um das Wesen dieser Partitur, die alle dynamischen Grade von größter Stärke bis zum hauchzarten Piano durchläuft. Er hat aber auch den dramatischen Nerv für die Belange der Szene und unterstreicht ihre Effekte mit sicher zugreifender Hand. Die Sänger begleitet er vorbildlich; er gibt ihnen die Freiheit des Aussingens und behält trotzdem die energische Führung in der

Hand. Mit ihm wurde *Wilhelm Rode*, der in der blutvoll geladenen Gestik des Jago im Mittelpunkt der Aufführung stand, herzlich gefeiert.

Friedrich W. Herzog

BRESLAU: Der Entschluß, Bizets »Perlenfischer« wieder auf die Bretter zu bringen, vermehrt die zweifelhaften Fälle von Erneuerungsversuchen an abgestorbenen Werken. Der Stoff ist nicht übel, die Überarbeitung nicht ungeschickt, die Musik gelegentlich wirkungsvoll, aber als Ganzes genommen ist die Oper nicht zu halten, weil sie eben kein Ganzes ist. Man soll nach wie vor die gesanglichen Paradenummern der Schallplattenindustrie überlassen, die deutsche Opernbühne hat andere, lohnendere Aufgaben. Bei der hiesigen Aufführung kamen die schönen Stimmen von *Barbara Reitzner* und *Rudolf Streletz* zu Erfolgen. Eine flotte Wiedergabe erfuhr die »Regimentstochter«, schwach, sehr schwach hingegen gelangen »Die lustigen Weiber von Windsor«. Man muß ja mit jungen Kräften arbeiten, wir wollen keineswegs Routine, sondern frischen Impuls, aber man darf auch die jungen Kräfte nicht falsch einsetzen. Einem Kapellmeister, der das Ensemble nicht zusammenhalten kann, darf man ein so heikles Werk wie »Die lustigen Weiber« nicht anvertrauen. Solches ist leider geschehen. Den »Vogelhändler« brachte man in der vielgerühmten Münchner Fassung heraus. Man kann es verstehen, daß die blauweiße Neubearbeitung in München Erfolg hat, hier ging das Publikum nicht mit. Die Schuld daran trug zum Teil auch die Regie, die nicht recht wußte, was sie mit den 250 Menschen auf der Bühne anfangen sollte. Die Einzelleistungen — Ellen Pfitzner, Herta Böhlke, Anni Kunze, Heinrich Pflanzl, Hans Schöck, Paul Schmidtmann, Manfred Schäffer — waren ausgezeichnet, aber den Geist des alten guten Vogelhändlers konnten auch sie nicht lebendig machen.

Rudolf Bilke

CHEMNITZ: Zwei Erstaufführungen bildeten wesentliche Bereicherung des Spielplanes. *Ottomar Gersters* »Madame Liselotte« ist, wie es der Komponist selbst fordert, wirklich »fürs Volk in seiner Gesamtheit verständlich und auffaßbar«. Die Wahl des Stoffes kommt deutschem Empfinden entgegen. Der Wechsel der Bilder wirkt kurzweilig, die Musik verwendet mit Glück bodenständige Volkslieder und zeichnet sich durch Schlichtheit eigener Melodien aus, die Pfälzer und Pariser Lebenslust des 17. Jahrhunderts wird durch Anlehnung an die tänzerischen Rhythmen jener Zeit gekennzeichnet. So bleibt die fesselnde Wirkung auf Auge und Ohr nicht aus, und gern übersieht man dabei die stellenweise sich bemerkbar machende bedenkliche Nähe operettenhafter Leichtigkeit. Die Titelrolle hebt sich deutlich aus dem Reigen der Mitspieler, sie wurde in Ton und Spiel von *Margarethe Bruhn* eindringlich gestaltet. *Herbert Charlier* waltete mit leichter Hand am Pult, für Lebendigkeit des Spieles zeichnete Richard *Meyer-Walden*. Gleicher Erfolg war *Puccinis* »Manon Lescaut« beschieden, dieser Oper, die des Italieners Größe schlagartig offenbart und noch frei ist von manchen Manieren, zu denen des Komponisten Eigenart in späteren Werken neigt. Das Geschwisterpaar wurde von *Hannel Lichtenberg* und *Hans Schweska*, der Chevalier von *Ferdinand Schneider* lebenswahr und musikalisch fein verkörpert. Das *Orchester* bewältigte die wechselnde Lebendigkeit der Melodien und packenden Rhythmen mit der Unmittelbarkeit eines durch Erfahrung gewachsenen Könnens, wobei ihm *Ludwig Leschetizky* der um alles wissende und alles fühlende Führer war. Den Operettenfreunden bereitete die Uraufführung des »Schlosses an der Adria« von *Rio Gebhardt*, einem jungen Musiker, viel Freude, zumal der Komponist in weisem Ausgleich zwischen südlichen Walzerlinien und westischem Jazzrhythmus die Wage hält. Der Mangel an Ursprünglichkeit der Erfindung bleibt ja schließlich nur dem Kenner spürbar. Die behende Art, mit der der Dirigent *Hans Mikorey* das Werk anpackte, half der Operette zum Erfolge.

W. Rau

DRESDEN: Im Dresdner Opernhaus herrscht jetzt besonders gehobene Arbeitsfreude. Der Amtsantritt des neuen Generalmusikdirektors Dr. *Karl Böhm* macht sich in erster Linie in diesem Sinne geltend, desgleichen die Verpflichtung verschiedener neuer Kräfte in den Fächern der Hochdramatischen, der Koloratursängerin, des lyrischen Baritons und der Spielaltistin. Auch die dem Dresdner Staatstheater zuerkannte ehrenvolle Aufgabe, die *Erste Reichs-Theaterfestwoche* Ende Mai zu veranstalten, wirft als großes Ereignis ihren Schatten voraus. Die Arbeit gilt vor allem der Erneuerung oder Auffrischung älterer Standwerke des Spielplans. So hat *Karl Böhm* als erste ganz von ihm geleitete Neueinstudierung den »*Fidelio*« herausgebracht als sehr schön ausgearbeitete an Wagnersche Dramatik angenäherte Aufführung. *Marta Fuchs* in der

Titelpartie tat dabei einen neuen gelungenen Schritt vom Mezzosopranfach ins Gebiet des Hochdramatischen. Sehr wertvoll für die Gesamtwirkung der Aufführung waren die bescheiden sich zurückhaltende kluge Spielleitung *Schums* und die malerisch aus der Stimmung der Musik herausempfundenen Bühnenbilder *Mahnkes*. Vorher hatte Böhm zu seiner Amtseinführung die »Meistersinger« dirigiert und mit der klassisch klaren Wiedergabe des Werkes seine Erfolge als Wagner-Dirigent um einen neuen bereichert; auch eine fein ausgearbeitete »Ariadne«-Aufführung zeugte für sein abwägendes, sorgsames Arbeiten. Noch als Nachklang zur Weihnachtszeit wirkte eine Neueinstudierung der »*Königskinder*«, für die *Kutzschbach* als musikalischer Leiter viel Liebe und romantisches Feingefühl aufbrachte. Als Isolde im »Tristan« gastierte *Hofgren-Dinkela* und wußte mit ihrer starken reifen Gestaltungskunst sehr zu fesseln.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Zu außergewöhnlich eindringlicher Wiedergabe gelangte »Traviata«. Da der Posten des Oberspielleiters verwaist ist, so war für die Inszenierung *Walter Felsenstein* gewonnen worden. Den inneren Kern der Vorgänge behandelte er mit der gleichen Liebe und Sorgfalt wie die Massenszenen. *Nelly Bischoff* war eine hervorragende Vertreterin der Titelpartie; *Eduard Weiß* leitete mit beherztem Schwung. Wenn *Humperdincks* »Königskinder« auch die volkstümliche Verbreitung seiner bekanntesten Märchenoper nicht erreichen wird, so gebührt diesem edel-innigen Werk doch viel mehr Liebe, als ihm zumeist entgegengebracht wird. Die Aufführung hinterließ vor allem im Musikalischen (unter dem gleichen Dirigenten) einen sehr guten Eindruck. Eine andere Seltenheit war auf naiv-harmlosen Ton abgestimmt: *Lortzings* von liebenswürdigem Humor erfüllte »Opernprobe«, die von *Karl Hauf* feinsinnig herausgebracht wurde. Durchaus Anerkennenswertes bot auch die Wiedergabe von »Tiefland«. Recht frisch und schmuck erschienen die Kinder der heiteren Muse: »Geisha« und (unter dem ausgezeichneten Tanzmeister *Harald Kreutzberg*) »Die Puppenfee«.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Vor den Toren von Wagners musikdramatischer Festung ist »Rienzi« angesiedelt: in den Ruinen der alten Großen Oper, deren Plan und deren Fensterhöhlen die Form des Werkes markieren, nicht anders als seine Vorgänge von den Ruinen des alten Rom überschattet sind. Daß Wagner dem rebellischen Tribunen und ästhetischen Randsiedler späterhin den Zugang in sein neues Reich verwehrte, braucht die Nachgeborenen, längst nicht mehr geborgen in dessen Mauer, nicht daran zu hindern, das seltsame Leben zu betrachten, das der päpstliche Legat zwischen Arien, Trompeten und einem heroischen Soprano führt. Stets noch gibt »Rienzi« sein Rätsel, vielleicht das seltsamste der Musikgeschichte, auf: wie ist es möglich, daß ein Genie als Routinier begann? Bleiben die Arien, selbst die des Friedensboten und Rienzis Gebet, die verblichen und erst im »Tannhäuser« gerettet sind, die Antwort schuldig; ist vollends die Hosenrolle des Adriano als dramaturgischer Einfall unverständlich ganz und gar, so helfen dafür am Ende die Trompeten weiter. Denn hier erweist sich der Ursprung Wagners in der *Fanfare* als des musikalisch noch gestaltlosen, szenisch-gestisch konzipierten Ausganges seiner Verfahrungsweise: des Indifferenzpunktes von Klang und Theater, aus dem späterhin das System der Identität von beiden aufsteigt. Kein Zufall, daß die Themen, die sich in Wagners Entwicklung dem Chromatisierungsprozeß entzogen, bis hinauf zum Parsifalmotiv allesamt Fanfaren geblieben sind. Die ganze Wagnersche Mythologie geht hervor aus der Einheit zwischen Oberton-Natur und theatralischer Ostentation, die in der Fanfare sich ankündigt; ja selbst die Zellenform des Wagnerschen Motivs mag in der Fanfarenkürze vorgedacht sein. Nicht Oper, nicht Drama: die *Bühnenmusiken* im prägnanten Sinne sind die Mütter Wagners; kennbar noch im Tannhäuser, sogar auf der Festwiese; offenbar aber zwischen den Rienzitrümmern in jener Banalität, die hier bloßes Ärgernis bleibt, um später im Ring wie aus dem Abgrund der Erinnerung beschworen zu werden. Natur und Schein als radikale Einheit: wenn diese Formel einiges vom Wagnerischen Geheimnis insgesamt treffen kann, dann trifft sie gewiß das Geheimnis der Rienzi-Routine, der Kapellmeister-Oper, jener Art Bühnenmusik, zu der unablässig Kämpfende, Fliehende, Siegende auftreten müßten. Unter solchem Aspekt wird das Werk begreiflicher. Er war es kaum, der die Frankfurter Aufführung beherrschte. Den Intendanten *Meißner*, der selbst inszenierte, mochten wohl vor allem die bewegten Massenszenen locken, die etwas hergeben und auch sehr drastisch

Hochwohlgeborener Herr Universitäts-Professor!

Danke sehr für Ihre Liebenswürdigkeit, u. bitte auch in Zukunft mein Gönner bleiben zu wollen.

An ein Kommen meinerseits ist nicht zu denken; bin ja selbst krank. Im Winter hatte ich die Wassersucht; die Geschwulst an den Füßen stellt sich noch oft ein. Zur Erholung bin ich jetzt in Steyr. Bin sehr schwach!

Mein einstiger Schüler u. Freund Mottl gehört unter jene, die mich ganz verlassen haben. Schon ein Jahrzehnt hat er nichts mehr von mir aufgeführt; das Te Deum damals nicht einmal mit Anschaffen. In tiefster Verehrung und mit Hochacht

Steyr, 29.8.1893. Dr A. Bruckner F.

Ein unveröffentlichter Brief Anton Bruckners an den Heidelberger Universitätsmusikdirektor Philipp Wolfrum



Erste und zweite Partiturseite „Lied vom deutschen Vaterland“ (für Männerchor) von Anton Bruckner

herauskamen. Die Analogien aber zu gegenwärtigen deutschen Vorgängen, die mancherorts heute beim »Rienzi« konstruiert werden, scheinen mir zu vag, zu wenig durch die opern-konventionellen Aussagen über Vaterland und Freiheit gestützt, die der Rienzi enthält, als daß man ihnen größere Tragweite für die Aktualität des Werkes zutrauen könnte. Die wird vielmehr, vor einem naiven Publikum, von seiner derben Theatersicherheit garantiert. — Die Aufführung ist insgesamt rühmenswert. Der Dirigent steht vor der peinlichen Frage, ob er den Fanfarenton dämpfen will, dem Geschmack zuliebe und auf Kosten der Wirkung, oder ob er den Geschmack opfern und der Ur-Bühnenmusik ihren Triumph gönnen soll. Herr *Zwißler* vermittelte mit Takt und Umsicht. Von den Solisten holte sich Frau *Spiegel* durch ihre überragende Interpretation des Adriano mit Recht einen Sondererfolg auf offener Szene. Als Rienzi ein neuer Heldentenor, Herr *Helm:* theatergewandt und auch mit gesanglichen Möglichkeiten, aber im individuellen Umriß noch nicht ganz den Anforderungen gewachsen, die eine repräsentative Bühne stellen muß. Mit der wenig dankbaren Partie der Irene fand sich würdig Frau *Kment* ab. Die Bühnenbilder dürften sich unbedenklicher dem Ruinen-Charakter hingeben. Dröhnender Beifall. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HALLE A. S. Unser Opernschiff betrachten ängstliche Gemüter als dem Untergang geweiht, um so mehr, als unser ausgezeichneter *Johannes Schüler* als Nachfolger von Max Fiedler-Essen Halle verließ, wo er sich die größten Sympathien errungen hatte. Aber die Oper ist glücklich an den Klippen und Untiefen vorübergekommen. Unser neuer I. Kapellmeister *Bruno Vondenhoff* hat mit fester Hand das Steuer ergriffen und den urteilsfähigen Theaterbesuchern hohe Achtung abgenötigt durch künstlerisch abgerundete Aufführungen der »Meistersinger«, des »Palestrina«, des »Freischütz« und von Mozarts »Cosi fan tutte«. Auch in der Wahl unserer Gesangskräfte hat Intendant *Willy Dietrich* eine glückliche Hand gehabt. Imponierend wirkte vor allem *Hans Wrana* als Hans Sachs und als Kardinal von Rom. — Glänzend in der Durchführung von wirklichen Heldenrollen ist *Heinrich Niggemeier*. Sein Walter Stolzing war eine hervorragende Kunstleistung. Vielversprechend sind auch *Eleonore Sadowska* (Opernsoubrette), *Ebba Münzing*, *Erich Heimbach* und *Walther Blanke* (lyrischer Bariton). *Elisabeth Grunewald* und *Fanny Kölblin* sind als feste Stützen der Operngesellschaft wiederverpflichtet.

Martin Frey

HAMBURG: Mit dem Jahresbeginn schlug man im Buch der hamburgischen Musikgeschichte ein neues Kapitel auf. Ein neuer Orchesterkörper ist geschaffen worden, durch den die bisherige Zweiteilung in ein Opern- und ein reines Konzertorchester aufgehoben wurde; und dieser Orchesterkörper ist durch einen »synthetischen Prozeß«, wie man sagen kann, in eine neue Form gegossen worden, die, in der Bezeichnung als Staatsorchester, den Willen ausdrückt, Hamburg, im Einklang mit den Ideen des neuen Staates, ein repräsentatives Orchester von landschaftlich führender Bedeutung zu geben. In sorgfältiger Erwägung, oft unter schwierigen Entscheidungen, ist das Orchester aus alten und neuen Beständen zusammengestellt worden. Einige Stimmen, vor allem wichtige Solostimmen in Streichern und Bläsern, sind ganz neu besetzt worden; im übrigen hat man, wie es unter diesen Umständen am richtigsten war, ein »gemischtes Prinzip« angewandt, das die große Tradition der Konzert-Ära Dr. Karl Mucks und die langjährige Erfahrung der in der Oper tätigen und mit ihrem Stil vertrauten Musiker in den neuen Klangkörper einbaute und herübernahm. Wenn vorläufig, vor allem in der Oper, noch ein Übergangszustand herrscht, der sich nicht vermeiden ließ, so bestehen doch alle Aussichten, daß der Amalgamierungsprozeß bald vollzogen sein wird. Der neue Führer des Staatsorchesters ist *Eugen Jochum*, der sich zuerst mit einem Philharmonischen Konzert vorstellte. Ein rein sinfonisches Programm, ein Concerto grosso von Händel und Bruckners Fünfte Sinfonie, gab den verheißungsvollen Auftakt für die Tätigkeit Jochums, der sich durch die Jugendfrische und Spannkraft, die von seinem Musizieren ausstrahlt, bald die Sympathien der Hörer gewann. In der Wiedergabe der Sinfonie, die er in der Art des (jüngeren) Furtwängler auch dirigiertechnisch optisch anschaulich und lebhaft, noch etwas mit einem Übermaß an Bewegungen vermittelte, war vollblütiges musikantisches Temperament, Offenheit und Ehrlichkeit dem Kunstwerk gegenüber zu spüren, von dem er intellektuelle Absichtlichkeiten fernhielt. Nach welcher Grundrichtung hin das Musikertum Jochums frontiert,

werden natürlich erst die nächsten Monate ganz klar erkennen lassen. Jochum neigt offensichtlich zu romantischer Einstellung und Färbung; charakteristisch dafür war schon die äußere klangliche Form, in der er beide Werke bot: starke Besetzung des Streichkörpers, fast 100 Mann Gesamtstärke.
Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Die *Städt. Oper* hat uns zu Weihnachten *Ermanno Wolf-Ferraris* »*Der Schmuck der Madonna*« als Neueinstudierung auf den Gabentisch gelegt. Der Originalgestalt der Oper, die schon zwei Jahre vor dem großen Kriege ihren Einzug bei uns gehalten hat, hat der Komponist jüngst eine Neufassung zuteil werden lassen, die dramaturgisch einige wesentliche Verbesserungen aufweist in der Richtung, die moralische Einstellung der Hauptfiguren auf eine höhere Formel zu bringen. Hat dadurch das Kraß-Veristische einige Milderung erfahren, so ist damit aber auch von der tragischen Wirkung der Handlung ein Stück Sensation abgebröckelt. Die Exposition taucht unter in turbulenten Volksszenen und pomphaften Prozessionen im Stil Meyerbeers. Die tragische Entwicklung im 2. Akt ist nicht genügend motiviert und vertieft, und der 3. Akt mit den Apachentänzen fiele ganz ab, wenn nicht noch durch den sentimentalen Schluß des Mitleids Stimme den naiven Hörer rührte. Ergiebig ist die Musik der Oper in Milieuschilderungen, weniger bestimmt dem Irrationalen der seelischen Untergründe und der psychischen Ausdeutung der Charaktere gegenüber. Immerhin war die Weihnachtsaufführung ein Erfolg, indem sie, was in der Oper an szenischen und klingenden Wirkungen steckt, unter der verdienstlichen Beteiligung von *Arno Grau* auf dem Dirigentensitze, *Claus Dietrich Koch* als Spielleiter und *Maria Engel, Else Schürhoff, Gustav Wünsche* und *Karl Giebel* in den Hauptrollen ehrenvoll herausbrachte. *Albert Hartmann*

MANNHEIM: Zu Weihnachten eine genußreiche Aufführung der »*Königskinder*«. Besonders schön in der orchestralen Färbung, die *Philipp Wüst* auf das feinste abtönte, mit zartesten Stimmungen, die den Komponisten, den man so gerne in den großen Epigonentopf wirft, von Wagner weit weg zu den Impressionisten stellen. Und manches As-dur nimmt schon Strauß voraus. Ausgezeichnet auch die Besetzung mit *Gussa Heiken* und *Heinrich Kuppinger* in den Titelrollen, zwei Künstler, die gesanglich und darstellerisch das Poetische restlos erschöpften. Zwei Strauß-Opern, ebenso bezeichnend für den Komponisten wie für sein Publikum. Glanzvolle Aufführung und Aufnahme der »*Arabella*«, die *Wüst* ebenso wie die »*Ariadne*« mit einem Klangteppich von kammermusikalischer Feinheit der Zeichnung ausstattete. Aber die »Ariadne« rauschte wieder über die Köpfe hinweg. Während die neue Oper — trotz ihrer Zeitferne, der Blaßheit ihrer Probleme — ein Zugstück, ein Kassenstück ist, zeigt man der Ariadne die kalte Schulter. Die geistreiche Artistik des ersten Teiles geht ins Leere. Und im zweiten Teil, wo das Blut etwas stärker pulsiert, versagt das Mythologische. Überdies stehen die beiden Teile recht beziehungslos nebeneinander. Ob nicht die erste Fassung doch die bessere war? In der »Arabella« die süße Stimme von *Erika Müller* (Titelrolle), die bubenhafte schlanke von *Gussa Heiken* (Zdenka), *Heinrich Hölzlin* mit trockenem Wiener Humor (Waldner) und *Heinrich Kuppingers* lyrisch-heldischer Tenor (Matteo). Was das Publikum will, das wußte *Puccini*, sein »*Mädchen aus dem goldenen Westen*« ist eine Probe aufs Exempel. Es gibt mancherlei Bedenken gegen das krasse Wildwest des Buches. Aber das Können, der Bühneninstinkt Puccinis, seine Kunst der musikalischen Illustration machen vieles gut. Und wenn schon Puccini (und das muß ja sein), dann lieber ein neuer als immer die alten. So kam diese späte Erstaufführung zustande. Von Dr. *Ernst Cremer* musikalisch, von Dr. *Richard Hein* szenisch geleitet, hatte sie einen großen Erfolg. *Hedwig Hillengaß* hervorragend als Mädchen aus dem goldenen Westen. Um sie herum eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft von Goldgräbern, denen der Revolver in der Hosentasche so locker sitzt wie die Träne im Augenwinkel. (Revolver und Tränen — daran liegt's.) Der Spielplan wird vervollständigt durch Rossinis »*Barbier*«, der im Szenischen unter der Hand des Intendanten *Friedrich Brandenburg* eine besonders glückliche Lösung fand und solistisch getragen war von den beiden buffonesken Bässen *Karl Mang* (Doktor Bartolo) und *Heinrich Hölzlin*) Basilio). *Lotte Fischbach*, die reizende Rosine, mehr Soubrette als Koloratursängerin, aber ihr Fach doch ausfüllend, ist inzwischen nach Nürnberg engagiert worden; Koloratursängerinnen sind selten, man sieht es auch an den Bewerberinnen, die sich hier vorstellten. Angehängt war dem Barbier ein entzückendes Ballett: »*Der*

Zauberladen«, ursprünglich von Rossini, in Wirklichkeit aber von Respighi, einem Meister im Bearbeiten, der den Laden gründlich abgestaubt hat, er glänzt nur so von frischen Farben. Ganz große Leistung unseres Balletts unter Leitung von *Gertrud Steinweg*. Schließlich muß die »*Fledermaus*«-Aufführung erwähnt werden, die an Neujahr und an Fasching den Spielplan beherrscht. (Zum Nachdenken: was hat Neujahr mit Fasching zu tun? Aber es ist eine alte Tradition.) *Brandenburg* gab ihr das Kostüm der Entstehungszeit, die Herren tragen helle Hosen und farbige Röcke, die Damen sind à la Waldmüller gekleidet. Rosalinde ist von Renoir gemalt, der zweite Akt ist ein Biedermeierball voll Bewegung und Grazie, Solisten, Chor und Ballett werden ineinandergeschoben wie bei einem erregten, aber planvollen Schachspiel. Der Generalmusikdirektor sitzt selbst am Pult, er gibt den Tänzen federndes Gelenk, ein Rhythmiker par excellence, dieser *Philipp Wüst*. *Karl Laux*

KREFELD: Das Hauptereignis auf musikalischem Gebiet ist für Krefeld die umwälzende Neugestaltung des Theaters, namentlich auf wirtschaftlichem Gebiet. Dem Kulturwart *Dr. med. Heinz Diehl*, der leider vor kurzem einem Autounglück zum Opfer gefallen ist, war es gelungen, das bereits verlorengegebene Theater Krefelds durch entsprechende Propagandamaßnahmen in einem solchen Maß zu stützen, daß es heute die vierfache Anzahl von Abonnenten aufweist. Hand in Hand mit ihm ging der neue Intendant *Hans Tannert*, der für eine vielversprechende Zusammenarbeit der vorhandenen Kräfte Sorge trug. Zwei Dutzend neue Solokräfte, hauptsächlich der Oper und Operette, traten mit dem Beginn der Spielzeit 1933/34 vor das Publikum, in der Hauptsache mit steigendem Erfolg. Der Gründer unserer Oper, Operndirektor i. R. *Kurt Cruciger*, den Mißgunst und Parteiwirtschaft aus seiner Stellung vertrieben hatten, wurde wenigstens für die wichtigsten Aufführungen der neuen Spielzeit wiedergewonnen, wenn auch nur als Gast: *Wagners* Rienzi, Nibelungenring. Die Rienzi-Aufführung, mit der die Spielzeit eingeleitet wurde, war ein ausgesprochener Erfolg. Weiterhin sah unsere Bühne Neueinstudierungen von *Verdis* »Aida«, *Mark Lothars* Oper »Tyll« in westdeutscher Erstaufführung, *Wagners* »Holländer«, *Lortzings* »Zar und Zimmermann«, *Mascagnis* »Cavalleria«, die Operetten »Wenn Liebe erwacht«, »Anneliese von Dessau«, »Zarewitsch«, »Drei alte Schachteln« und schließlich die Uraufführung der zweiten Bearbeitung von *Max Donischs* musikalischem Lustspiel »Soleidas bunter Vogel«, die in Anwesenheit des Komponisten einen freundlichen Erfolg errang. (Musikalische Leiter: Operndirektor *Dr. Walter Meyer-Giesow*, Kapellmeister *Otto Söllner*, *Gerhard Legler*, *Ernst Waigand*.)

LEIPZIG (Operette): »Der liebe Augustin«. Vor rund 20 Jahren ging dieses lustige Spiel erstmalig über die Leipziger Bretter. *Josef Groß* inszenierte es dieses Mal als Gast. Diese seine zweite Arbeit (die erste war der Erfolg »Zirkusprinzessin«) wurde ein großer Erfolg. Das Stück schlug ein, das Publikum ging je länger, je lieber mit und lachte, jubelte, schmunzelte und bangte (wenn es einmal tragisch zu werden drohte) in herzlichster Weise mit. Groß hat, auf der ständigen Arbeit des regelmäßigen Regieführers bauend, dem Ensemble eine Frische, Wendigkeit und Anpassungsfähigkeit an neue Aufgaben gegeben. Es scheint sein Grundsatz zu sein, einem Spieler niemals gleichgeartete oder gleichgerichtete Rollen in mehreren Stücken hintereinander zu geben. Dadurch erreicht er eine geradezu allseitige Leistungsfähigkeit der einzelnen Mitarbeiter. Im übrigen sorgt er für blitzsauberes Spiel, lebhafte Massenszenen (die hübschen Bühnenbilder *Kurt Kaisers* sind besonders anzuerkennen) und schwunghaften, fein pointierten Dialog. Freilich, mit solchen Kräften kann man auch das wagen. So stellte *Arthur Klapproth* einen Regenten von Thessalien auf die Bretter, dessen Spiel, Mimik und Singen eine köstliche Mischung von Bauernschlauheit, Humor, Unbekümmertheit und Herztönen war. *Hans Priem* in der Titelrolle vereinte künstlerisches leichtes Blut mit menschlichliebendem Wesen (nur hing er einige Male etwas am Souffleurkasten! Das machte er aber durch Einsatz seiner schönsten Töne und durch flottes Spiel wett). *Erika Körner* a.G. war in ihrem Element, Dame spielen müssen und blutmäßig Kind des Volkes sein, ohne von beidem zunächst zu wissen. Ihr brausender Übermut prickelte durch alle Szenen. *Claudie von Reynold* als Dienertochter (in Wirklichkeit aber Fürstenkind) auf der anderen Seite entwickelte sich in dieser Rolle ebenfalls von einer neuen Seite (nebenbei gesagt, hat sie Leipzig eine neue »feune Ausdrucksweuse« beigebracht), so quicklebendig und mit dem Drang zum »Feunen«, der durch ihre Stellung

als Dienertochter feun korri- und karrikiert ward; Regent und Fürstenkind waren aus einem Guß! *Franz Köchel* als reicher Fürst Nicola war von zwerchfelldurchwetternder Komik in Maske wie im Spiel, wieder einmal ganz anders wie sonst, schon sein erster Auftritt (übrigens auch der der anderen Lieblinge) brachte ihm donnernden Applaus. Wie *Hanns Polscher* sich mit der Rolle des alten Kammerdieners abfinden würde, war eine spannende Frage. Diese Rolle stellte ihn in ein völlig neues Gebiet. Er gab den Diener als ewigjungen, äußerlich alten Vater und treubesorgten Anhänger des angestammten Hauses ohne die üblichen troddelhaften Beimischungen dieser Rollen, und das war gut so. Von den Nebenrollen, die sämtlich fein besetzt waren, gestattet der Raummangel nur den Ministerpräsidenten *(Arthur Kiltz)* zu nennen, dessen Erscheinung äußerlich ein verlebter Sarkast, innerlich eine Mischung von durchtriebenem Finanzminister, Diplomaten und spanischen Hofetikettiers ausströmte, urkomisch ernst-lächerlich, eine Prachttype. Die Bühnenmusiken (Firma Otto Neuhaus-Leipzig) waren geschickt eingebaut, daß man bisweilen wirklich nicht wußte, ob nicht doch ein Orchester hinter der Bühne musizierte. Den Dirigentenstab schwang *Walther Etti* unter vorbildlicher Einordnung ins Ganze, und mit Schmiß und Wiener Grazie spielte dann auch das Orchester. Es regnete da capi, sogar mehrfache Wiederholungen, ja sogar Massenszenen mußten nochmals geboten werden. Am Schluß gab es viele Vorhänge. *Alf Nestmann*

MAINZ: Der Beginn der Spielzeit 1933/34 wurde in Form einer Festwoche besonders feierlich gestaltet, weil das hiesige Stadttheater vor 100 Jahren errichtet worden ist. Man gab damals bei der Einweihung Mozarts »Titus«. Auch jetzt wieder ging dieses liebenswürdige Werk in festlicher und glänzender Aufmachung in Szene. Kapellmeister *Schwieger* traf Ausdruck und Stil des musikalischen Bildes. *Marion Hundt* als Sextus ersang sich die Palme, *Hans Decker* sang den Titus mit prächtiger Höhe. Interessant ist die Tatsache, daß von den 100 Jahren Oper die Hälfte von nur zwei Dirigenten betreut wurde: Hofrat *Emil Steinbach* 33 und GMD. *Albert Gorter* 16 Jahre. Die Festwoche beschloß eine Meistersingeraufführung mit *Carl Elmendorff*. Als bewegende Kraft des Ganzen stand der bekannte Bayreuther, den wir früher vier Jahre lang zu den unserigen zählen konnten, hinter jeder Note. Der rührige Intendant *Trede* hatte die wirkungsvolle Regie. *Komregg* sang erstmals den Sachs, psychologisch dem Ideal ziemlich nahegerückt. *Hildegard Weigel* schuf ein poesievolles Evchen, *Decker* einen glänzenden Stolzing, manchmal mit etwas zu heller Stimme, *Kempf* einen David, der an berühmte Muster erinnerte, *Eichinger* einen würdevollen Pogner. Mustergültig in Deklamation und Spiel war *Stiers* Backmesser.

Um den Geschmack der Zuhörer wieder der echten deutschen Kunst zurückzugewinnen, gab man Lortzings »Zar und Zimmermann«. *Berthold* dirigierte in Lortzings Geist. *Komregg* gab den Zaren etwas zu heroisch, sonst aber prächtig. *Eichingers* van Bett war ein Kabinettstück. Im »Fliegenden Holländer« hatte *Komregg* durch sein modulationsreiches Organ starken Erfolg; *Gorina* als Senta gesanglich und musikalisch glänzend. *Weißleders* Regie zeigte den Vielgewandten. *Eichingers* Daland eine prächtige Figur, noch nicht ganz firm *Decker* als Erik. In den Wiederholungen der Meistersinger sang mit *Komregg* alternierend *Larkens* den Sachs mit jener künstlerischen Vornehmheit, die alle seine Darbietungen auszeichnen. — Die Mainzer Oper hat eine Ehrenschuld abgetragen. Sie brachte *Hans Pfitzners* »Palestrina« zur höchst erfolgreichen Aufführung. Diese Ehrenschuld bestand nicht allein der deutschen Kunst im allgemeinen gegenüber, mehr noch der Tatsache, daß Pfitzner in jungen Jahren an der hiesigen Oper wirkte und während dieser Zeit seinen »armen Heinrich« hier zur Uraufführung brachte. *Deckers* Palestrina mustergültig in Wort und Ton. *Komreggs* »Borromeo« ein Meisterstück gesanglicher und darstellerischer Art. Intendant *Tredes* Regie gestaltete die äußere Aufmachung großzügig, während Kapellmeister *Schwieger* die Partitur in ihrer ganzen Schönheit erstehen ließ. Der Konzilakt wirkte auch hier etwas weitschweifig.

Aus einer wohl kassenmäßig bedingten Ursache hat man mit der Aufführung von »Madame Butterfly« auf ausländische Kunst zurückgegriffen. Es hat sich gezeigt, daß *Puccini* die große Gunst des Publikums besitzt. *Berthold* ließ das Orchester farbenreich musizieren. *Hildegard Weigel* fand in der Titelrolle warme Herzenstöne, ihr Partner *Decker* glänzte mit strahlender Höhe. Im »Lohengrin« sang *Decker* erstmals die Titelpartie. Er wurde ihr weitgehend gerecht, doch fehlte dem Organ manchmal die heldische Kraft. *Larkens* als Telramund stimmlich überaus wuchtig. Hoheits-

voll *Eichinger* als König. Ein neuer Heerrufer, *Franz Stumpf*, ein Schüler des früheren Baritonisten *Fritz Rupp*, erregte durch sein klangvolles Organ berechtigtes Aufsehen.

Ludwig Fischer

MÜNCHEN: Als Faschingsgabe brachte die Bayrische Staatsoper dieses Jahr eine »Uraufführung« heraus: Millöcker-Bauckners »*Das verwünschte Schloß*« — nicht zu verwechseln mit dem »*Verwunschenen Schloß*« des Wiener Operetten-Komponisten, das ja schon vor 56 Jahren das Licht der Bühnenwelt erblickte und seitdem über tausend erfolgreiche Aufführungen erlebt hat. In diesem Stück ist außer einigen ewig-jungen Millöcker-Melodien alles neu oder wenigstens anders als es war. Auf den Librettisten Millöckers, Alois Berla, geht in der jetzigen Fassung eigentlich nur die Anregung zum Grundgedanken und zu einigen Typen zurück. Gustav Quedenfeld und Walther Brügmann haben einen Teil verfaßt, der mit großem Geschick operettenhafte und revuemäßige Situationen auszunutzen geeignet erscheint, der gar keinen Anspruch auf literarische Wertigkeit macht, aber einer erfindungsreichen Regie- und Ausstattungskunst alle denkbaren Möglichkeiten bietet. Die Musik *Arthur Bauckners*, des Generaldirektors der Bayrischen Staatsoper, hat die eigen erfundenen Stücke, Überleitungsmusiken usw. sehr geschickt dem Wesen der von Millöcker übernommenen Nummern angepaßt. Nur wenige, dem sentimentalen Ton verfallene Episoden halten nicht das Niveau des übrigen. Die Instrumentierung ist bühnenwirksam, aber etwas »dick« für eine Operette und durch die Vorliebe für Harfenklang manchmal aufdringlich. Die Ausstattung, *Pazettis* Bühnenbilder und *Brügmanns* Regie überboten alles in München bisher Übliche an Glanz und Pracht. Das schaulustige Publikum schwelgte in einem Meer befriedigter Wonne. Bauckner dirigierte die erste Aufführung selbst (die zweite *Tutein*). Die drei führenden Frauenrollen waren hervorragend besetzt mit *Hildegarde Ranczak* (Regerl), *Elisabeth Feuge* (Henriette) und *Hedwig Fichtmüller* (die Schustersgattin). Als Tenöre brillierten *Rudolf Gerlach* (Adrian) und *Julius Pälzer* (Anderl). Weniger glücklich war die Besetzung der Komikerpartien mit *Seydel* (Schuster Schinagl) und zwei Gästen: Joseph Furtner als Makurka und Ernst Waldow als Aladin oder die Wunderlampe. *Oscar von Pander*

MÜNSTER: Das wichtigste Ereignis für das Theaterleben Münsters war der Theaterumbau, der, geradezu unerträglichen Verhältnissen ein Ende bereitend, dank der Tatkraft unserer neuen Stadtverwaltung und dem Idealismus der Bürgerschaft, in den kurzen Sommermonaten endlich Wirklichkeit wurde. Münster hat damit einen zwar einfachen, aber geschmackvollen, akustisch vortrefflichen Theaterraum erhalten, der gerade der Oper sehr zustatten kommt. Eine nie erlebte Werbetätigkeit zeitigte das erstaunliche Ergebnis einer Abonnentenzahl von über 5000!

Neben einer Reihe von Operetten, die immer noch einen wohl etwas zu großen Raum im Spielplan einnehmen, unter denen besonders eine hübsche Wiedergabe des »Zigeunerbarons« hervorzuheben ist, sind als besonders gelungene Vorstellungen zu bezeichnen »Friedemann Bach« von Graener unter MD. *Jochums* musikalischer und Dr. *Rubes* szenischer Leitung mit den Herren *Hezel* und *Oevregard* und den Damen *Weise* und *Consbruch* in den Hauptrollen, ferner als eine Glanzleistung unserer Bühne Mozarts Meisterwerk »Cosi fan tutte«, das unter der beschwingten, echten Mozartgeist atmenden Direktion von Dr. *Berend* und der Inszenierung des Intendanten Dr. *Liebscher*, namentlich durch die feine Ausarbeitung der kostbaren Ensembles das Publikum immer wieder entzückt (Mitwirkende die Herren *Oevregard*, *Starke*, *Wenzel*, die Damen *Weise*, *Wingels*, *Schwarze*).

Erich Hammacher

NÜRNBERG: »*Arabella*« mit der stimmprächtigen *Ingeborg Holmgren* in der Titelpartie und »*Der Kreidekreis*« von *Zemlinsky* mit *Trude Eipperle* als Haitang waren die wesentlichen Erstaufführungen des bisherigen Winters, denen Kapellmeister *Alfons Dressel* und *Rudolf Otto Hartmann* als Spielleiter eine sehr interessante Physiognomie verschafften. In der Neueinstudierung von Pfitzners »*Rose vom Liebesgarten*« und Verdis »*Otello*« und in der Erstaufführung von *Paul Graeners* »*Schirin und Gertraude*« hatte *Anny von Stosch* als neue jugendlich Dramatische Gelegenheit, ihre schönen Stimmittel und ihr bemerkenswertes Spieltalent zu entwickeln. Eine ursprüngliche Kapellmeisterbegabung vom Format *Alfons Dressels*, eine überragende Persönlichkeit als Spielleiter von der Struktur *Rudolf Otto Hartmanns* (der an die Lindenoper verpflichtet wurde) und ein weit über dem Durchschnitt stehendes Ensemble, in dem neben den Ver-

tretern der Hauptfächer *Hendrik Drost*, *Karl Kronenberg* und *Karl Köther*, auch die meisten Nebenfächer mit starken Talenten besetzt sind, haben der Nürnberger Oper trotz wesentlicher Einsparungen und Verluste immer noch ein beträchtliches Niveau bewahrt. Auf gleicher Höhe steht die Nürnberger Operette, die in Kapellmeister *Willy Bunden*, in *Karl Mikorey* (Tenor), *Lola Grohl* (Sopran), *Dore Cedor* (Soubrette), *Karl Schulz* (Buffo) ihre ausgeprägten Individualitäten besitzt. Den Kulminationspunkt bildete eine Neueinstudierung der »*Fledermaus*«, bei der *Rudolf Otto Hartmann* auf der Drehbühne die Reinhardtsche Inszenierung in manchen Punkten wesentlich zum Vorteil eines reinen Operettenstils korrigierte.

Auch den Fürthern hat diese Spielzeit ihr eigenes, langersehntes Theater beschert. *Willy Seidl* als Intendant schuf ein junges Operettenensemble, in dem *Otto Faßler* als Buffo und *Hansi Hoffmann* als Soubrette viel versprachen. Der ständige Gast dieser jungen Bühne ist die routinierte und stimmlich gut bemittelte *Margit Suchy*. Ein Gastspiel-Ensemble der Münchner Staatsoper mit *Fritz Krauß*, *Felicie Hüni-Mihaczek*, *Erik Wildhagen*, *Hilde Ranczek*, *Julius Patzak*, *M. Schellenberg*, *Renate von Aschoff* und *Mela Hornegg* bot unter Kapellmeister Dr. *Rud. Kloeber* Aufführungen von d'Alberts »Toten Augen«, Kienzls »Evangelimann« und Puccinis »Bohème«.

Wilhelm Matthes

STETTIN: Der Spielplan der ersten Hälfte der Spielzeit ließ zu wünschen übrig. Abgesehen von einer musikalisch vortrefflichen Neueinstudierung des »Lohengrin« zu Spielzeitbeginn unter *Gustav Großmann* und dem nach einigen Wochen folgenden »Barbier von Sevilla« (von *Albrecht Nehring* stilsicher und peinlich sauber einstudiert) hörten wir nur Werke der nachwagnerischen Zeit, die, außer der »Arabella«, noch dazu von epigonalem Charakter und in dieser oder jener Hinsicht von zweifelhaftem Wert waren. »Eugen Onegin«, »Bohème«, »Evangelimann« — bei der beschränkten Anzahl von Aufführungen, die die Stettiner Bühne im Laufe eines Spieljahres zu bringen vermag, sollte man dieser Art von Werken nicht verhältnismäßig so viel Raum gönnen. (Wenn man ferner erfährt, daß die Aufführung von A. v. Zemlinskys »Kreidekreis« unmittelbar bevorsteht, so kann man sich eines Unwillens nicht erwehren.) Gern sei gleichwohl die Güte der Aufführungen vermerkt; besonders der »Evangelimann« erfuhr, dessen auch am ehesten würdig, eine mit aller erdenklichen Sorgfalt vorbereitete Wiedergabe. (Dirigent: *Nehring*; Matthias: *Jan Witin*; Johannes: *Wilh. Schmid-Scherf*.) — In der festlichen Aufführung der »Arabella« erwies sich *Maria Junck* (die bereits als Elsa und als Tatjana reifes Können gezeigt hatte) als hervorragend befähigte Strauß-Interpretin. Gleichwertig neben ihr stand der prächtige Mandryka von *Wilh. Schmid-Scherf*; ferner sind zu nennen *Anita Hilgemeier* (Zdenka) und *Maxim. Herbert* (Waldner). *Gustav Großmann* war dem Werk der rechte Wegbereiter, der (mit dem entsprechend verstärkten Orchester) all den üppigen Glanz und das rauschende Pathos der Partitur, aber auch die innere Helligkeit und das Durchsonnte dieser Musik prachtvoll zum Klingen brachte. Was verschlägt es, daß der »Arabella« das Schwergewicht des ganz ernsten und ganz reinen Kunstwillens fehlt? Angesichts solcher Überfülle herrlicher Eingebungen von Klang und Melodie muß die Frage nach Zeitbezogenheit und geistiger Haltung verstummen.

Joachim Dibbern

STUTTGART: Die Leitung der *Württ. Staatstheater* hat rasch nacheinander mit mehreren Neuheiten aufgewartet und auch sonst ist sie bemüht, den Wechsel im Spielplan durch Neueinstudierung im Fluß zu halten. Klytämnestras wilde Rufe und *Elektras* Klage- und Rachegesang ließen sich nach jahrelangem Verklungensein wieder in unserem Hause hören. Bereits gab es Theaterbesucher, die *Strauß* als Meister der spannenden und auch überspannten Musiktragödie nur vom Hörensagen kannten. Das ihnen und uns allen gezeigte Bild, vorgeführt durch *Maria Rösler-Keuschnigg* (Elektra) und *Yella Hochreiter* (Klytämnestra), prägte sich tief ein. Die Leistung des von *Carl Leonhardt* geführten Orchesters unterdrückte jede Befürchtung, die sich an die leider notwendig gewordene Einschränkung des Personalbestandes geknüpft haben mochte. *Puccinis* »*Mantel*«, den *Fritz Windgassen* als Spielleiter wirkungsvoll dirigiert ausbreitete, dürfte als Lückenbüßer leicht Verwendung finden. Größere Aufgaben mutete sich die Oper mit dem *Don Carlos* von *Verdi* zu. Generalintendant *Krauß* brachte eine glänzende Inszenierung zustande und lieferte sein Meisterstück mit den Volksszenen. Unter den Sängern ragten u. a. hervor *Max Roth* (Großinquisitor), *Czubok* (Posa), die *Eboli* (Hoch-

reiter) und die *Königin* (Teschemacher). *Richard Kraus*, in gleich enger Verbindung mit dem Orchester, wie mit der Bühne stehend, erweist sich nicht nur als guter Musiker, sondern auch als höchst befähigter Theaterkapellmeister. *A. Eisenmann*

WIESBADEN: Das nassauische Landestheater zeigte in zwei Einakter-Erstaufführungen Nicola Spinellis »A basso porto« und Puccinis »Der Mantel«. Während Puccini noch eine klanglich sehr eingängliche Partitur zu schreiben weiß, eine fast kammermusikalisch, jedes Detail nachzeichnende und untermalende »Stimmungsmusik« bringt, arbeitet Spinelli in einem — fast die ganze Oper beherrschenden, aber auf die Dauer unerträglichen — Forte. — Daß es den Sängern gelang, sich gegen diese wohl einfallsreiche, aber überlaute Musik zu behaupten, ist ein Wunder. Allen voran *Friedrich Ginrod*, der seine ausgiebigen baritonalen Mittel nicht ohne Erfolg einsetzte, um dieses Orchester zu übertönen. Das ganze ist eine blutrünstige Begebenheit, und man versteht es, wenn dieses Werk zeitweilig vollständig in der Versenkung verschwand. Jedenfalls war es nicht nötig, diese veristische Angelegenheit, aber ohne den Reiz des »Bajazzo« oder der »Cavalleria rusticana«, wieder zum Leben zu verhelfen. Ganz anders Puccini, der auch gerade in seinen Einakteropern ein Meister im Klanglichen ist. — *Carl Elmendorff* hatte den Aufführungsstil der beiden Einakter zusammen mit dem Spielleiter *Hanns Friderieci* richtig erfaßt, aber auch er konnte der Dynamik der Spinellischen Musik keine Dämpfer aufsetzen. Um so differenzierter gelang ihm die impressionistische Partitur des Puccinischen »Mantel«. — Wohl in Ermangelung einer neueren Volksoper holte man Kienzls »Kuhreigen« aus der Versenkung, der aber nach längerem Zuhören wohl bestehen konnte. In einer von *Hanns Friderieci* besorgten, sehr lebendigen Inszenierung wurde das dürftige Textbuch doch mit Hilfe der Kienzlschen Musik zu einer, auch heute noch, brauchbaren Oper, die auch dem Publikum ersichtlich Freude machte. Die anspruchslose, volkstümliche Oper ist den verschiedenen Gefühlsinhalten des »musikalischen Schauspiels« geschickt angepaßt und erhebt sich nicht selten zu schönen Steigerungen. — *Hilde Singenstreu* erfüllte wie immer auch in dieser farblosen Figur der »Blanchefleur« alle Erwartungen, die man in diese hochbegabte Sängerin setzte. Sie sang ausgezeichnet mit der Fülle ihres selten schönen und außergewöhnlich warmen Soprans. *Carl Elmendorff* dirigierte und gab der lauwarmen Partitur etwas von seinem oft hinreißenden Temperament. *Hermann Kempf*

KONZERT

BAMBERG: Der Musikverein eröffnete den diesjährigen Konzertwinter mit einem Liederabend der Kammersängerin *Maria Ivogün*, die erstmals in Bamberg sang. Von ihrem Gatten *Michael Raucheisen* meisterlich begleitet, wußte sie mit ihrer ungekünstelten Interpretationskunst auch längst bekannte Lieder von Mozart, Schubert und Trunk in die Sphäre blutwarmer Lebensnähe zu heben. Den Höhepunkt im Musikleben unserer Stadt, die immer noch ohne eigenes Konzertorchester ist — das neu gegründete »Kampfbundorchester« konnte infolge innerer Krisen noch nicht wirksam werden —, stellte das Gastkonzert der *Dresdener Philharmonie* unter *Werner Ladwig dar*, das neben einer prächtigen Wiedergabe der 1. Sinfonie von Brahms in c-moll für Bamberg auch zwei interessante Erstaufführungen brachte: *Paul Graeners* mit übersichtlicher Formenklarheit und scharfkantiger Thematik gestaltete »Sinfonia breve« und *Max von Schillings* Violinkonzert op. 25, in dem sich *Willy Berber*, der oft dominierend aufdringlichen Orchesterbegleitung gegenüber mit erstaunlich männlichem Spiel zu behaupten wußte. Den Freunden der Kammermusik bereitete das »*Quartetto di Roma*« der Herren Zuccani, Montelli, Perini und Silva einen auserlesenen Genuß, der für manche Zuhörer nur etwas getrübt war durch die technisch meisterhafte Interpretation der zwischen Bocchorini und Verdi eingelegten reichlich problematischen »Cantari alla Madrigalesca« des italienischen Neutöners *Malipiero*. Von den großen Solisten hörte man bereits zum zweiten Male in Bamberg *Wilhelm Backhaus*, der wieder durch seine hohe psychisch-manuelle Leistungsfähigkeit die restlose Anerkennung eines begeisterten Publikums erzwang. Aus dem bodenständigen Musikleben der Stadt ist neben einer gelungenen Morgenaufführung von *Heinrich Zöllners* »Columbus« durch die »Frankonia« unter *Josef Strätz* ein deutscher Abend des »Liederkranz Bamberg« zu nennen, der unter der zügigen Leitung *Georg Bauers* die Uraufführung von Werken einheimischer Komponisten (*Franz Berthold*, *Heinrich Hild*, *Alfred Küffner*, *Otto Messeth*) brachte. Gelegentlich eines volkstümlichen Konzertes der

»Cäcilia« unter der Leitung von *Georg Aumüller* hörte man erstmals das Bamberger Streichquartett in seiner neuen Zusammensetzung *(Schürer-Bauer-Hild-Knörl)*. Beachtliche Solistenleistungen zeigten bei verschiedenen Veranstaltungen *Hans Knörl* mit dem Cellokonzert von Schumann, *Arthur Zapf* als Pianist mit der großen C-dur-Fantasie des gleichen Komponisten. Das Stadttheater machte sich neben der stilvollen Pflege der guten alten Operette um die Wiedererweckung der Haydnschen Oper »Die Welt auf dem Monde« verdient. *Franz Berthold*

BASEL: Im Pensionskassenkonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft, das als *Brahmsfeier* gedacht war, spielte *Adolf Busch*, von *Felix Weingartner* trefflich sekundiert, das D-dur-Violinkonzert in unnachahmlicher Reinheit und Verinnerlichung. Dieselbe Reife der Darstellung wiesen auch die Sonatenabende mit *Rudolf Serkin* auf, und eine Steigerung vollendetster Art ergab das durch die Gesellschaft für Kammermusik veranlaßte Zusammenwirken des Busch-Quartetts mit dem genannten Pianisten, das in den Klavierquartetten a-moll von Max Reger und g-moll von Johannes Brahms, sowie im Klaviertrio E-dur, K. V. 542 von Mozart, Stunden seltensten Genusses vermittelte. — Als Novitäten leicht anzuzweifelnden Wertes hörte man in den anderen Sinfoniekonzerten die II. Sinfonie Robert Schumanns mit den Retuschen durch Felix Weingartner und die Orchesterbearbeitung der ursprünglichen »Chromatischen Klaviervariationen« von Georges Bizet. Etwas gar farblos mutete Kreneks Musik zu Goethes »Triumph der Empfindsamkeit« an, und Zoltan Kadolys »Maroszener Tänze« bildeten kaum eine Offenbarung. Groß gestaltet erstand dagegen das Klavierkonzert in Es-dur von *Hans Pfitzner*, in dem sich der Berner Pianist *Franz Joseph Hirt*, der am Konservatorium Basel einen vielbeachteten Meisterkursus gab, als ein hervorragender Vertreter seines Faches auswies. — An großen Vokalisten hörte man *Willy Domgraf-Faßbaender* und *Albert Schlusnus*, und die kleine Form der Kammermusik war durch das *Basler Trio* gut vertreten. Sehr beachtlich schien hier ein Trio op. 30 Nr. 1 von *Walter Müller von Kulm*, das ein eigenes Gesicht zeigte und durch saubere Arbeit bestach. *Gebhard Reiner*

BERLIN: In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle hob *Erich Kleiber* die Dritte Sinfonie in g-moll des französischen Komponisten *Albert Roussel* aus der Taufe. Das Werk verdient Achtung wegen seiner gradlinigen und fortschrittlichen Haltung, die auch dem musikalischen »Einfall« Spielraum zur Entfaltung bietet. Harmonische Überschneidungen sind nicht willkürlich angesetzt, sondern wachsen organisch aus dem Stil, dessen kontrapunktisch polyphones Durcheinander durch die obstinate Rhythmik gebunden wird. Das empfindungsreiche Adagio wird durch ein gesanglich geführtes und melodisch inspiriertes Violinsolo noch vertieft, ein geistsprühendes Scherzo ist von kontrastreichen Impulsen getragen. Der anwesende Komponist, einst Marineoffizier, heute anerkannter Senior der westlichen Neutöner, wurde durch starken Beifall ausgezeichnet. — *Wilhelm Furtwängler* brachte in einem romantischen Konzert als »Neuheit« für Berlin die von *Hans Pfitzner* »instrumentierten und zu einem Ganzen verbundenen« *Frauenchöre Robert Schumanns*. Das Wort »Bearbeitung« mit seinem im Sprachgebrauch üblichen negativen Vorzeichen trifft hier nicht zu. Pfitzner hat die Singstimmen unangetastet gelassen und nur die originale Klavierbegleitung instrumentiert, wobei er aus den Vor- und Nachspielen der im Original unverbundenen Stücke Übergänge von farbiger Eindrucksfülle schuf. Der *Bruno Kittelsche Chor* sang die Chöre, von geringen Schwankungen abgesehen, mit gewohnter Könnerschaft. Furtwängler umrahmte die Frauenchöre durch Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik, die er unerhört virtuos und schwerelos hinmusizierte, und Webers Ouvertüre zu »Euryanthe«, die er in einem mächtigen Kreszendo steigerte, um dann mit Beethovens A-dur-Sinfonie in dionysischem Überschwang das Konzert zu krönen. — Der Hamburger Generalmusikdirektor *Eugen Papst* dirigierte mit dem Philharmonischen Orchester, das schon unter Furtwängler durch eine kaum mehr steigerungsfähige Spielkultur bestach, Bruckners »Siebente«. Hinter seiner stilvollen Interpretation, die von dem breiten Atem ursprünglicher Musikalität getragen war und trotzdem dem Detail zur Wirkung verhalf, spürte man das unerreichte Vorbild *Karl Mucks*, der durch seinen Jünger Papst das Evangelium dieser Musik verkündete. — Auch das *Philharmonische Orchester* hat sich in den Dienst der NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« gestellt. Dr. *Hans Hörner* erwies sich in dem ersten Konzert, in dem *Friedrich Wührer* das Es-dur-Konzert von Beethoven mit pianistischem Schwung spielte, als gewandter

und ohne Eitelkeit dem Werk hingegebener Dirigent, der mit fortschreitender Entwicklung die Reste ungefestigter Rhythmik und gelegentlicher Nervosität ablegen wird.

»*Der große Kalender*« von *Hermann Reutter* ist eine unerfreuliche Konjunkturerscheinung, in der alle Rudimente fragwürdiger musikalischer Produkte aus den letzten 15 Jahren zusammengeworfen sind. Quartenparallelen, leere Quinten, ewige Orgelpunkte und orientalische Ausrufe sind zu einem Brei der Charakterlosigkeit gemischt. Wo dem Komponisten diese Häufung abgestandener Elemente zuviel wird, verläßt er sich auf sein Gedächtnis und borgt sich von Hindemith oder Ludwig Weber einige Wirkungen. Der Stoff des Oratoriums, den aus Bibelzitaten, liturgischen Sprüchen, Gedichten und Kalenderregeln *Ludwig Andersen* geschickt zusammenstellte, verlangt in dem Leben und Erleben der Natur, aber auch in der Deutung des dichterischen Volksgutes, eine Verbundenheit, die Reutter nicht besitzt. Seine Musik ist selbst dort, wo sie als artistische Leistung (Rondo der wilden Jagd) einschlägt, nur kalte Mache. Von Gesangsstimmen hat Reutter keine Ahnung. Er denkt instrumental und treibt mit dem kostbarsten Instrument des Menschen Mißbrauch. *Georg Schumann* nahm sich mit dem Chor der Singakademie des Werkes, das die junge deutsche Musik nur kompromittieren kann, mit einer Hingabe an, die eines besseren Objektes wert gewesen wäre. — Das Orchester des Verbandes der deutschen Theaterangestellten und ähnlicher Berufe, der inzwischen in der Reichsmusikkammer aufgegangen ist, hat sich unter *Karl Ristenpart* allmählich eingespielt. *Hermann Hoppe* und *Birger Hammer* spielten *Johannes Günthers* Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere, ein kraftstrotzendes, fülliges und formgewandtes Werk, das durch die pedalselige Wiedergabe an Klarheit verlor. Die Abteilung für Musik in der *Preußischen Akademie der Künste* widmete einen Kammermusikabend der deutschen Jugend. *Hans Brehmes* Streichquartett op. 23 weist in der fast sklavischen Anlehnung an altklassische Formtypen in die Vergangenheit. Seine geistreichelnde Linearität geht auf Kosten des Einfalls und mündet in spielerischer Leere. *Johannes Günther* bringt in dem einsätzigen rhapsodischen Streichquartett eine konzentrierte Thematik, die für ein ausgewachsenes Streichquartett ausreichen würde. Die Form der Rhapsodie verführt im Grunde zur Formlosigkeit (auch Reger ist dieser Gefahr häufig unterlegen), aber Günther entgeht ihr dadurch, daß er rasch Schluß macht und auf eine eigentliche Verarbeitung der Themen verzichtet. Das *Steiner-Quartett* setzte sich mit gediegenem Können für die Werke ein.

Über die Klavierabende von *Wilhelm Backhaus*, *Edwin Fischer* und *Frederic Lamond*, die als Beethoven-Spieler von Rang zu preisen sind, mit einigen kritischen Schlagwörtern zu berichten, verbietet der Respekt vor der individuellen Leistung. Als wertvolle Repräsentanten des Berliner Konzertlebens dürfen sie nicht übergangen werden, wenn von den musikalischen Ereignissen der Reichshauptstadt die Rede ist. *Friedrich W. Herzog*

BRESLAU: Uns steht ein schmerzlicher Abschied bevor. Prof. Dr. *Georg Dohrn* tritt am 1. April in den Ruhestand und verläßt die Stadt, in der er mehr als dreißig Jahre lang tätig war. Nur einiges von dem, was er für das schlesische Musikleben geleistet hat, kann hier erwähnt werden. Er war für uns der Reger-Prophet. Trotz heftigsten Widerspruchs führte er alle Orchester- und Chorwerke *Regers* auf, und zwar in einer Regers Wesen so tief und rein erfassenden Art, daß die Reger-Gesellschaft eines ihrer Musikfeste nach Breslau verlegte. Von der neueren Komponistengeneration lagen ihm besonders *Klenau*, *Keußler*, *Thomas* und *Raphael* nahe, deren Werke er mit begeisterter Hingabe betreute. Unter ihm konnte Breslau zwei Bach-Feste feiern. Als Brahms- und Beethoven-Ausleger wird uns Dohrn unvergessen bleiben, ebenso als Kammermusikspieler. In den diesjährigen Abonnementkonzerten der Schlesischen Philharmonie dirigierte er in ungebrochener Frische, so daß die Nachricht von seinem Rücktritt aufs höchste überraschte. Die letzte Neuheit, die er spielte, war ein Divertimento, op. 33 von Günter Raphael, ein farbenfrohes, inhaltsvolles Stück. Dohrns Nachfolger in der Singakademie wird *Fritz Lubrich*, der langjährige Leiter des Meisterschen Gesangvereins in Kattowitz. Die Orchesterkonzerte werden wahrscheinlich die Opernkapellmeister und *Hermann Behr* dirigieren.

Es ist ein starkes Aufleben der Solistenkonzerte zu bemerken. Nicht nur die Berühmten, wie *Schlußnus* und *Pembaur*, haben gutbesetzte Häuser, auch die einheimischen Solisten finden Zuspruch. Manch starkes Talent ist darunter, und es hat den Anschein, als wäre auch das öffentliche Konzertwesen im Aufschwung begriffen. *Rudolf Bilke*

CASTROP-RAUXEL i. Westf. Unter dem Zeichen des Zusammenschlusses aller Kräfte, die bisher nebeneinander und vielfach gegeneinander gewirkt hatten, begann der neue Konzertwinter 1933/34 in Castrop-Rauxel. Vor allen Dingen galt es, das rege kirchenmusikalische Leben, dessen Träger drei vorbildlich geleitete Kirchenchöre waren, das des städtischen Musikvereins und das der drei Zentralen des Männerchorwesens, die in der Richtung der neuzeitlichen Strömungen arbeitend doch ein nur wenig fruchtbares Sonderdasein führten, zielstrebig in ihrer Arbeit zusammenzufassen. So zeitigte auch bei uns die große Volkswende im Musikleben den Willen, alle aufbauwilligen Kräfte organisch unter einheitlicher Führung zusammenzuschweißen. In der N.-S.-Kulturwarte fanden alle die Eingliederung ihres kulturellen Strebens. Damit wurde der historisch una traditionell gewordene Zwiespalt aus der Welt geschafft, an dem unser gesamtes Kulturleben bisher nicht wenig krankte. Als verheißungsvollen Auftakt bildete ein zweitägiges Brahms-Fest eine äußerst eindrucksvolle Kundgebung für diesen Aufbauwillen. Nach vorbereitendem Einführungsvortrag am Vorabend des Festes von Sem.-Obermusiklehrer Heidlich über Johannes Brahms und seine Kunst und insbesondere über die an den beiden Festtagen gebotenen Werke, brachte der erste Tag den nur selten zu hörenden Zyklus der »Magelonelieder«, um dessen Wiedergabe sich Frau Wiemer-Pähler mit ihrer großen Kunst besondere Verdienste erwarb. Nicht so befriedigen konnte der Baritonist A. Read, Solingen, der in letzter Stunde eingesprungen war. H. Hermesmann, der sinnig empfunden das »Andante espressivo« aus der f-moll-Sonate als Einleitung beisteuerte, betreute die Begleitungen. Eine besondere Note erhielt der Abend durch die in vollendeter Sprechkunst gelesene, verbindende Tiecksche Liebesgeschichte der schönen Magelone durch Hanns Bogenhardt. Der Schwerpunkt des Festes lag am zweiten Abend, an dem unter Max Spindlers Leitung das Dortmunder Orchester die 3. Sinfonie in F-dur, und der hiesige städtische Musikverein unter beachtlicher Mitwirkung von Ewald Kaldeweier (Bariton) und J. M. Uhl (Sopran) das »Deutsche Requiem« in klanglicher Geschlossenheit und Abrundung zu Gehör kamen. Ein volkstümliches Sinfoniekonzert mit Mozarts g-moll-Sinfonie als Kernstück und Arien von Weber und Lortzing (Frl. Dietrich) brachte erneut den Beweis dafür, daß bei der Betrauung Spindlers mit der künstlerischen Leitung der großen Chor- und Orchesterkonzerte unser Musikleben wohl aufgehoben ist. Recht zahlreich waren wiederum die Veranstaltungen unserer Chöre, von denen das Konzert der »Konzertgemeinschaft Castrop-Rauxel« unter H. Koch besondere Erwähnung verdient, fand doch in ihm drei Tage nach Uraufführung in Berlin durch den von Prof. Rüdel geleiteten Lehrergesangverein die vielbeachtete erste Westdeutsche Aufführung von Richard Trunk »Feier der neuen Front« nach Gedichten von Baldur von Schirach hierselbst statt. Der Abend wurde zu einem durchschlagenden Erfolg, so daß eine Wiederholung des ganzen Konzertes stattfinden mußte. Auch die »Chorgemeinschaft Obercastrop« unter W. Mickenbäcker und der Mgv. »Teutonia« unter der gutberatenen Leitung von E. Gotthardt fanden bei ihren Veranstaltungen regste Anteilnahme der gesamten Bevölkerung. Mit Werken von Haydn, Schubert und Weber debütierte das auf Anregung der N.-S.-Kulturwarte gegründete »N.-S.-Orchester« unter der temperamentvollen Leitung von Karl Hagemann. Ihm würdig zur Seite standen die »Musikfreunde« unter Große-Schware, eine langjährig zusammen musizierende Vereinigung von begeisterten und ernststrebenden Musikliebhabern, und die »Stahlhelmkapelle« unter E. Neufert. Ein Werbeabend der N.-S.-Kulturwarte gestaltete sich zu einer interessanten und aufschlußreichen Überschau der ortsansässigen Musiker. Schließlich muß die Arbeit der Hermesmannschen Musikschule und der Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musikpädagogen noch rühmend erwähnt werden, die unter der Initiative von Hermesmann wiederholt mit eigenen, gediegenen Abenden, zuletzt zur Feier des Tages der Hausmusik, in dem wir die wertvolle Bekanntschaft mit dem talentvollen, jugendlichen Lautensänger W. Westermann machten, hervortraten und anregend und befruchtend auf das Musikleben unserer Stadt einwirkten. Möge diesem verheißungsvollen Anfang eine glückhafte Entfaltung der zweiten Hälfte unseres Konzertwinters 1933/34 im Zeichen der Sammlung aller aufbauwilligen Kräfte beschert sein.

Dietrich

CHEMNITZ: Die von *L. Leschetizky* persönlich gestalteten Sinfoniekonzerte überraschten mit einer der von Sandberger neu aufgefundenen Sinfonie von J. Haydn, wobei sich Kammermusiker *Albert Noack* als vollendeter

Oboebläser wie immer bewährte, und mit dem Berliner Tenoristen *Marcel Wittrisch*, der mit italienischen Arien stürmische Begeisterung hervorrief. Die städtische Kammermusikvereinigung pflegt seit einigen Jahren einen ihrer Abende mit Musik alter Meister auf alten Instrumenten auszufüllen, was ihr dank der Vielseitigkeit ihrer Mitglieder *Falkenberg* (Liebesgeige), *Rosenthal* (Gambe) und *Rösemeier* (Flauto traverso) erfolgreich gelingt. Neben der Städtischen Kapelle hat sich ein Kampfbundorchester gebildet, das unter tatkräftiger Führung *Philipp Werners* so weit herangereift ist, daß es wagen konnte, *Josef Reiters* groß angelegte Goethe-Sinfonie, die unserem Volkskanzler Adolf Hitler gewidmet ist, im Beisein des greisen Komponisten, der wie Hitler aus Braunau stammt, mit bestem Gelingen aufzuführen. Das Werk, in dessen in farbiges Orchestergewand gehüllten eingängigen Themen sich ein Heldenleben spiegelt, hinterließ nachhaltige Eindrücke, die sich trotz mancher Anklänge aus der unbedingten Ehrlichkeit der Absicht und des Ausdrucks erklären. Die Sangbarkeit der Reiterschen Themen lenkte die Gedanken des Musikfreundes auf das Schaffen von *Franz Mayerhoff*, dem Altersführer der Chemnitzer Musikgemeinde, der am 17. Januar d. J. sein siebzigstes Lebensjahr beendete. Ein volkstümliches Opernhauskonzert ließ mit Teilen seiner c-moll-Sinfonie und der begleiteten Raabe-Reihe »Die belagerte Stadt« — von des Komponisten Sohn als tüchtigem Bariton gesungen — aufs neue erkennen, welch feinsinnige, poetische Musikantennatur Mayerhoff ist. Hier spricht Seele zu Seele, was viele Städte des In- und Auslands erlebt haben. Chöre mit und ohne Begleitung, Kammer- und Klaviermusik und eine große Reihe Einzellieder verraten tiefe Empfindung eines einfallreichen Tonschöpfers, der auch als Nachbereiter großer Werke des Ehrennamens eines *Chormeisters* würdig ist und als solcher in Deutschland Geltung gefunden hat. Noch vor wenigen Jahren waren Mayerhoffs stilechte und technisch einwandfreien Aufführungen geistlicher Chormusik führend in Chemnitz, nun, da der Meister seit 1931 im Ruhestand lebt, eifern ihm andere Kantoren der Stadt nach, so unlängst *Ewald Siegert* mit Werken Bachs und *Paul Geilsdorf* mit Motetten von Brahms.

W. Rau

DRESDEN: Viel Aufregung hat hier die *Krise der Dresdner Philharmonie* hervorgerufen. Der Bestand dieses für das Dresdner Musikleben unentbehrlichen großen privaten Konzertorchesters war ernstlich gefährdet. Es scheint aber, daß die von staatlichen und städtischen Behörden sowie von der NSDAP. in die Wege geleitete Hilfsaktion Erfolg hat. Das in der Regel von Generalmusikdirektor *Ladwig* geleitete Orchester steht auf einer ansehnlichen künstlerischen Höhe, die seine Auflösung als doppelt schmerzlich empfinden ließe. Als Gastdirigent des Orchesters hat übrigens gerade in den Tagen der Krise Generalmusikdirektor *Erich Kleiber* mit einer klassisch-romantischen Spielfolge sich und dem Orchester einen großen Erfolgsabend verschafft. In den Sinfoniekonzerten des Opernhauses feierte als Gastdirigent der Wiener Operndirektor *Clemens Kraus* einen großen Triumph mit Tschaikowskijs »Fünfter«. Eine kompositorische Neuheit, »Variationen über ein Husarenlied«, von dem Wiener Akademiedirektor *Franz Schmidt* wurde als tüchtige Musikerarbeit bewundert, ohne besonders zu erwärmen. Als Solistin war an diesem Abend *Martha Linz* mit dem Violinkonzert von Brahms erfolgreich beteiligt. Den gewohnten Erfolg holte sich *Furtwängler*, der mit seinen Philharmonikern diesmal sogar im Opernhaus zu Gaste war. Im Dresdner Tonkünstlerverein, der immer noch am mutigsten sich an Neuheiten wagt, hörte man eine melodische klassizistische Bratschensonate von *Paul Juon*. Sie gefiel besser als die *Lieder* für eine Singstimme mit Kammermusikbegleitung von *Hermann Simon*, einem an sich schon als Begabung bekannten jungen Tonsetzer, der aber hier allzusehr vom Geist der hinter uns liegenden »Neuen Musik« berührt erscheint.

Eugen Schmitz

DUISBURG: Der junge Städtische Musikdirektor von Osnabrück, *Otto Volkmann*, den der hiesige Ausschuß für Kunst und Volksbildung als Nachfolger Eugen Jochums zum Konzertleiter der städtischen Veranstaltungen berief, gab nach dem eigentlichen Gastdirigieren auf Anstellung seine Visitenkarte nunmehr als Bruckner-Dirigent (3. Sinfonie) ab und konnte die Tonsprache eines der größten deutschen Sinfoniker durch inbrünstige Hingabe an den Stoff so intensiv gestalten, daß das Ringen nach dem Überpersönlichen, Göttlichen, lebendig vor die Seele trat. Am meisten profitierten die gotischen Steigerungen der gesetzmäßig durchgeführten Thematik von der inneren Spannkraft. Brahms' populäres Violinkonzert, das *Georg Kulenkampff* auch im Orna-

mentalen exakt flüssig erstehen ließ, machte jene kampfeslustige Note spürbar, die sieggewohnt schwärmerisch gehaltene Orchesterperioden zu durchbrechen weiß. Im zweiten Konzert wurde lebenden Komponisten das Wort erteilt. Zunächst Hans Pfitzner mit seiner kühn inspirierten cis-moll-Sinfonie, deren reichfarbige Palette, der sich herber Ausdruck verschwisterte, von sämtlichen Spielergruppen übersichtlich gegliedert wurde. Neben R. Strauß' lebenssprühendem »Don Juan« ist noch *J. Weismanns* Liederzyklus »*Verklärte Liebe*« (op. 112) für Sopran und Streichorchester aus der Taufe gehoben worden, eine Gedichtreihe aus der Feder Bindings, die der schöpferische süddeutsche Komponist in ein apart gewebtes Gewand kleidete und der trefflichen Sopranistin *Amalie Merz-Tunner* als Künderin dieses Stoffes eine nicht alltägliche Aufgabe stellte, welche sie geschmackssicher löste. Der städtische Gesangverein Duisburg erinnerte sich der »Schöpfung« Haydns, während der städtische Gesangverein Hamborn unter Volkmanns Stab Schumanns »Paradies und die Peri« herausbrachte. Beide Leistungen standen im Zeichen erfrischend disziplinierter Stimmentfaltung. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Die städtischen Kammermusikkonzerte erhalten dadurch ein besonderes Gepräge, daß in ihnen auch stets ein Kammerorchester hinzugezogen wird. So konnten Bach und Schubert kühn nebeneinandergestellt werden: ersterer mit einem Ricercare und der von *Arthur Schütze* prächtig geblasenen h-moll-Suite, letzterer mit dem vom *Rohlfs-Zoll-Quartett* vornehm gespielten d-moll-Quartett. In den Morgenkonzerten wurde eine ganze Reihe seltener Schätze gehoben, von denen eine Sinfonie concertante von Haydn und ein Konzert für Flöte und Harfe von Mozart besonders bemerkenswerte Kostbarkeiten sind. Die Sinfonische Suite von *Max Trapp* fand durch ihr gesundes Temperament auch hier günstigen Anklang. Der einheimische Konzertmeister *Jan Bresser* konnte sein eigenes Violinkonzert, dessen keckes Finale am geschlossensten wirkt, zu sehr freundlichem Erfolg führen. *Max Donisch* legt in seiner lyrischen Kantate »Das Gleichnis« das Hauptgewicht auf volkstümlich-hymnischen Charakter. Die 3. Sinfonie von *Erwin Dressel* erwies sich als echt musikantisches Stück, dessen romantischer Grundgehalt aber nicht völlig frei von Fremdstoffen ist. Altem wie Neuem war *Hugo Balzer* ein ebenso sicherer wie überzeugender Ausdeuter. — Das Gebiet der Kammermusik wurde vom *Ney-Trio*, dem *Quartetto di Roma*, dem *Bach-Verein* und der Cembalistin *Else König-Buths* (im Verein mit der Violinistin *Alice Senge-Voß*) vorbildlich gepflegt. *Carl Heinzen*

HALLE A. S.: Im Konzertwesen ist durch die Verpflichtung von *Bruno Vondenhoff* als Dirigent der Philharmonie an Stelle des zurückgetretenen, ums hiesige Musikleben hochverdienten Dr. Georg Göhler nunmehr ein Zustand geschaffen, der allgemeine Befriedigung hervorrufen dürfte. Vondenhoff schlug als Sinfonieausdeuter mit Bruckners »Romantischer« und der »Zweiten« von Brahms die Geister in Bann. — Das Kampfbund-Orchester, das ohne offensichtlichen Grund plötzlich in ein Mitteldeutsches Sinfonie-Orchester umgetauft wurde, gibt sechs Anrechtskonzerte, von denen die ersten drei unter Leitung von *Hans Roessert*, *Fritz Zschiesing* und *Otto Wen* einen sehr befriedigenden Verlauf nahmen. Das Benno-Rätz-Kammerorchester mit *Margis Lanyi-Plätz* als Konzertmeisterin erfreut sich lebhaften Zuspruchs. Ein *Zosel-Trio* mit *Artur Bohnhardt* (Geige), *W. Weigelt* (Cello) und *Josef Zosel* (Pianoforte) tritt nächstens in die Schranken und schenkt uns, was das vortreffliche Berliner Klingler-Quartett jahrelang versäumte und vernachlässigte: die Kammermusik mit Klavier. Da auch *Margit Lanyi-Plätz* mit *Werner Haupt* (Cello) und *Theo Blaufuß* (Klavier) diese Literatur pflegen will, wird das Musikleben durch den künstlerischen Wettstreit nur gewinnen. *Martin Frey*

HAMBURG: An dem Beethoven-Zyklus war Hamburg mit vier Kammermusik-Abenden beteiligt, in denen die Herren *Bernhard Hamann*, *Fritz Leue* (Violine), *Gerhard Gregor*, *Br. Eigel Kruttge* (Klavier), *Kurt Becker*, *Artur Troester* (Violoncello) mitwirkten. Daß in der Reihe der großen deutschen Musik- und Rundfunkstädte, die sich an der Sendung der Sinfonien beteiligten, Hamburg fehlte, war wohl dadurch bedingt, daß das Rundfunk- (und Staatsorchester) eben erst neu gebildet war. Die niederdeutschen Heimatprogramme, die zu einem wichtigen Aufgabengebiet gehören, brachten zwei Sendungen »Volkslieder und Volkstänze« aus allen Gauen Niederdeutschlands« und »Niedersachsen tanzt und singt«, die jene zwei Möglichkeiten verkörperten, einmal wirklich bodenständig gewachsenen Inhalt zu vermitteln,

dann mehr in reproduktiver Richtung landschaftliche Eigenart zu geben. Die eine Sendung reichte, geschickt auf lockere Dialogform aufgebaut, von Königsberg bis Hamburg, von »Anke von Tharau« bis zum ostfriesländischen Holzschuhtanz. Wenn auch das niederelbische Gebiet nicht so ergiebig zu sein scheint, so war es doch möglich, auch hier auf manches originelles und historisches Gut an Volksweisen und Volkstänzen hinzuweisen. Viele der Kompositionen, die im niederdeutschen Volkstanzkreis gespielt werden, sind weit bis nach Süddeutschland, auch im Ausland (Schweden usw.), verbreitet. Die Folge »Nedderdütsch Volk singt« (Volksleeder ut 500 Johr) wird weiter regelmäßig gepflegt; sie ist allerdings etwas stereotyp geworden und könnte einmal — vielleicht in der Richtung, daß man hier noch mehr historisches, volkskundliches Material in funkgemäßer Form zugänglich macht — neue Gestalt erhalten. Norddeutsche Komponisten kamen mit einem Konzert »Musik aus dem Manuskript« zu Gehör, das in der Hauptsache Werke im Kammerstil enthielt, also Musik, die der Rundfunksphäre günstig entgegenkommt. *Ernst Roters* war mit einer kleinen Suite aus dem Rundfunk-Oratorium »Simplicius Simplicissimus« vertreten, die wieder des Komponisten Begabung für knappe, genrehafte Musik bekundete, hier mit Färbungen, die, in Bindungen mit dem stofflichen Vorwurf, einen archaisierenden altdeutschen Ton anschlagen. Von *Theodor Kaufmann* hörte man zwei treffliche Lieder mit Kammerorchester, aus romantischem Empfinden geboren, klar und gehaltvoll in der Gestaltung. Ein Allegrosatz aus einem Kammerkonzert mit Solo-Violine von *Ewald Hennies* war eine Talentprobe, eine Art gemäßigter Hindemith, mehr formalistisch gerichtet, in der Erfindung nicht immer gleichwertig. Den Beschluß bildeten einige Sätze aus einer Suite für großes Orchester von *Rudolf Hartung* (Braunschweig) von frischem, wenn auch nicht allzu persönlichem Inhalt. Die Leitung des Konzertes, in dem verdienstvoll *Bernhard Hamann* (Violine) und *Otto Stadelmaier* (Tenor) mitwirkten, hatte *Gerhard Maass*.

Max Broesike-Schoen

HANNOVER: In einem der *Abonnementskonzerte der Opernhauskapelle* brachte *Hermann Abendroth* seine glänzende Dirigentenerscheinung an der Hand allbekannter sinfonischer Werke zur Geltung. Bei den anderen beiden hier zu berücksichtigenden Konzerten dieser Art führte den Stab *Rudolf Krasselt* mit gewohntem vergeistigtem Sachernst, wobei er uns u. a. einige Neuheiten vermittelte. So Gottfried Müllers Variationen über das Volkslied »Morgenrot, Morgenrot«, ein im Stil von Max Regers orchestralen Variationenschöpfungen entworfenes Werk von vornehmer Haltung und Phantasiefülle. Ferner die Es-dur-Sinfonie für Doppelorchester (op. 18,1) von Joh. Christian Bach, ein die Wiener Genieperiode verkündendes, sich in sinnlicher Fülle und Anmut ausladendes Werk. — *Karl Gerbert* an der Spitze des Orchesters der *Philharmonischen Gesellschaft* führte den Detmolder Komponisten August Weweler mit einer von Gestaltungsfreudigkeit und gutem Können zeugenden Sinfonie aus a-moll bei uns ein. *Albert Hartmann*

KREFELD: Die städtischen Konzerte brachten unter *Dr. Meyer-Giesow* eine große *Reger*-Gedenkfeier mit *Prof. Dr. Fritz Stein* aus Berlin als Redner und Gastdirigent, *Karl Hermann Pillney* (Klavier) aus Köln und *Marion Hundt* (Alt) aus Mainz als Solisten; »Hymnus an die Liebe« — »An die Hoffnung«, die Bach-Variationen Regers in der Bearbeitung Pillneys, die vaterländische Ouvertüre bildeten das Programm. Das erste Chorkonzert war als Trauerfeier für zwei Führer auf musikalischem Gebiet Krefelds gedacht: *Dr. Diehl, Dr. Schnitzler;* es brachte *Pfitzners* »Das dunkle Reich«, *Regers* »Der Einsiedler«, das A-dur-Violinkonzert von Mozart *(Fritz Peter)* und *Ludwig Webers* »Heilige Namen« *(Dr. Meyer-Giesow)*. Ein Konzert des *Peter-Quartetts* führte ein neues Streichquartett von *Ernst Schiffmann*, das eine mehr als freundliche Aufnahme fand, und *Regers* Es-dur-Quartett op. 109 vor. Ein weiteres Konzert galt Mozart: ein D-dur- und ein g-moll-Streichquartett, sowie ein Duo in G-dur. — Mehrere Abende des Düsseldorfer Pianisten *Willi Hülser* boten *Brahms* und *Beethoven*. — Erwähnt seien noch: ein Violin-Klavier-Abend *Arnold Heß'* und *Willi Hülsers*, ein Klavierabend *Walter Voß'*, ein Kammerkonzert der neuen Solistenvereinigung *(Reusch)* mit dem Geiger *Stavenhagen*, außerdem zwei Volkskunstabende (Meyer-Giesow).

LEIPZIG (11. Gewandhauskonzert): Generalmusikdirektor *Paul Schmitz* von der Leipziger Oper führte eine Spielfolge durch mit dem Gewandhausorchester, deren Inhalt hohe Anforderungen an die Umstellungsfähigkeit

der Hörer stellte. *Regers* Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie kam unter ihm mit zwingender Gewalt; die ständig wechselnden, alle Grade vom Hell bis zum mystischen Dunkel durchströmenden Klangfarben dieser Partitur wurden plastisch gegeneinandergestellt. Die Tragödie, an die Reger bei der Schöpfung dieses Prologs gedacht hat, ist von unerhörter Wucht und Kraft: das hallt in dieser Partitur wider, und diesem unbändigen Willen zu Leben, Tat und Sieg folgte Schmitz' Ausdeutung. — Eine Erstaufführung war *Hermann Hans Wetzlers* Sinfonie concertante op. 15 für Solovioline und Orchester. *Edgar Wollgandt* kämpfte auf der Solovioline männlich, mit der hingegebenen Schönheit seines Tons kniete er sich in die technisch wie inhaltlich sehr anspruchsvolle Aufgabe. Das Werk selbst fand freundliche Aufnahme, für die der anwesende Tonsetzer wiederholt danken konnte, dem Solisten galt ehrlicher, kräftiger Beifall für seine Aufopferung, denn das Werk enthält in der Solostimme mehr eine in Passagen und Kadenzen sich ergehende, als eine konzertante Partie, auch ist der Orchesterpart oft von außerordentlicher Wucht, der gegenüber eine Violine im Konzertsaal oft schweren Stand hat: im Rundfunk dürfte mit diesem Werk eine größere Wirkung zu erzielen sein, da der Funk für die Abtönung von Solisten und Orchester viel mehr Mittel und Möglichkeiten hat (durch die Aufstellung gesonderter Mikrophone) als der Konzertsaal. Für Till Eulenspiegels lustige Streiche (Strauß) sollte jede Spielfolge das in der Partitur vermerkte Programm enthalten (ohne damit dem mit dem Werk vertrauten Gewandhauspublikum zunahetreten zu wollen), der Genuß wird wesentlich erleichtert und erhöht. Wagners Tannhäuser-Ouvertüre war dem Operndirigenten, dem Orchester und den Hörern erhebender Beschluß. Die Zeichensprache Schmitz' ist außerordentlich reich und auch dem Zuschauer sofort verständlich, sie bedient sich immer des einfachsten, deutlichsten Zeichens; die linke Hand tönt, glättet, reist empor oder deckt mit musikantischem Fingerspitzengefühl. So war diese Begegnung mit dem Operndirigenten Schmitz im Konzertsaal reich an Freude durch ehrliche Kraft des jungen Meisters und des in voller Schönheit musizierenden Gewandhausorchesters. — *Lamond* setzt seine Reihe der *Beethoven-Sonaten* im Konservatorium mit großem Erfolg fort. Die Hörerschaft besteht zum großen Teil aus den neu zur Musik heranströmenden Volkskreisen. Reife Abgeklärtheit und unendliche Liebe Lamonds zu *seinem* Meister bringen der jungen Generation eine Überlieferung, an der sie nicht vorübergehen darf. — *Joan Manén* gab einen sehr erfolgreichen Violinabend. Sein Violinkonzert op. A-7 ist vornehmer Ausdruck katalanischen Volkstums, Formfreude und Klangsinn herrschen darin. *Fritz Weitzmann* holte sich mit Brahms' Paganini-Variationen einen stürmischen Sondererfolg. — Im *1. Gedok-Konzert* lernte man eine Reihe aussichtsreicher junger Künstlerinnen kennen, deren Namen Verbreitung verdienen: *Irene Pretzsch* (Klavier); sowohl ihr Reger (Telemann-Variationen) als ihr Chopin wies Anmut neben Kraft, Formengestaltung und Ausdruck persönlichen Könnens auf. Daneben sei das *Gedok-Trio* genannt. — Die *Donkosaken* hatten nach ihrer Rückkehr aus USA. in Leipzig außerordentlichen Erfolg. Nach endlosen Herausrufen mußten sie über ein halbes Dutzend Zugaben machen. Die Alberthalle war überfüllt. *Alf Nestmann*

LEMBERG: Anläßlich des Brahmsjahres wurde in Lemberg ein Konzert zu Ehren deutscher Komponisten veranstaltet. Außer Brahms bekamen wir auch Lieder von H. Wolf und Arien von R. Wagner zu hören. Und zwar geschah dies während des Liederabends der ukrainischen Konzertsängerin *Odarka Bandrowska*, der am 13. Oktober 1933 im großen Saale des Musikvereins Lyssenko stattgefunden hat. Die Lieder wurden voll Vertändnis und Gefühl wiedergegeben; die musikalische Interpretation war ausgezeichnet. Besonders ergreifend wirkten die Wolfschen Lieder, deren Melancholie durch die dunkle Abtönung der vollen schönen Sopranstimme der Sängerin ein eigentümliches spezifisches Gepräge erhielt. Der Großteil (zwölf) wurde deutsch, der Rest (vier) ukrainisch vorgetragen. Die Lieder, die uns in so schöner Form geboten wurden, fanden beim Publikum allgemeinen Anklang. *Olena Werhanowska*

LÜBECK: Die Neuordnung des Musiklebens erbrachte als wichtigste Neuerung die Verschmelzung der Sinfoniekonzerte des *Vereins der Musikfreunde* mit den großen Chorkonzerten des *Lehrergesangvereins;* beide bilden nun eine gemeinsame Organisation unter der musikalischen Leitung GMD. *Heinz Dressels;* die großzügige Werbetätigkeit des Kampfbundes für deutsche Kultur vermochte es, die Konzerte, deren Programme sich vorläufig an das bewährte Gute der klassisch-dramatischen Überlieferung halten, auch wirklich zu füllen.

Eine *Reger-Woche* mit zwei Kammermusikabenden, je einem Kirchen- und Orchesterkonzert, mit einem Vortrag Prof. Fritz Steins-Berlin, hob sich aus der Zahl der Veranstaltungen durch künstlerischen Gehalt heraus. Desgleichen im Stadttheater, dem der durch Heinz Dressel sorgfältig überwachte Aufstieg des (teilweise verjüngten) Orchesters zugute kommt, eine vollendet schöne Aufführung von Richard Strauß' »Elektra« mit der hochbegabten *Gretl Pohl* in der Titelpartie. Besondere Rührigkeit entfaltete die Kirchenmusik; *Bruno Grusnicks* Sing- und Spielkreis verhalf der »Weihnachtsbotschaft« des hier lebenden Komponisten *Hugo Distler* zu einem starken Eindruck; der Dom-Chor übermittelte die Erstaufführung von *Kurt Thomas*' »Weihnachts-Oratorium« unter Dr. *Fritz Jung*.

Auch die musikerzieherische Arbeit hat kräftig eingesetzt mit der Gründung eines lübischen Staatskonservatoriums (Leitung: *Heinz Dressel*), dem eine staatliche Singschule angegliedert wurde. Es entwickelt sich gut und ist im Begriff, eine Hochschule für Musik mit kirchenmusikalischem Institut aufzubauen.

F. Jung

MAINZ: Das stärkste Orchester, das seit bald 70 Jahren die Oper bedient, hat an dem 100-Jahr-Jubiläum des Stadttheaters berechtigten Anteil. In einer Morgenfeier als Auftakt zur Festwoche führte Kapellmeister *Schwieger* Regers »Vaterländische Ouvertüre« und Bruckners 150. Psalm — mit einem eigens gebildeten großen Chor — auf. Das eigentliche Festkonzert leitete *Knappertsbusch*-München. Die Tannhäuser-Ouvertüre, im Tempo langsamer als man sie sonst zu hören gewohnt ist, Mozarts Es-dur-Sinfonie und Beethovens Siebente kamen in einer vom subtilen Klangbewußtsein des trefflichen Orchesters getragenen Form zur Wiedergabe.

Im 2. Konzert brachte *Schwieger* einleitend Kauffmanns »Orchestersuite«. Sehr atonal und voller Dissonanzen, ließ das Werk einen eigentlichen Kunstgenuß nicht aufkommen. Früher bezeichnete man nicht mit Unrecht derartige Musik als das Abbild der Zerrissenheit unseres Volkes. Brahms Violinkonzert spielte der neue Konzertmeister *Teinemann* mit gediegener Ausschöpfungskraft. Der Soloflötist *Zachert* vom Städtischen Orchester trat als Komponist hervor und hatte mit einer »Ouvertüre zu einem Drama« starken, mehr als lokalpatriotischen Erfolg.

Die Liedertafel eröffnete ihre Konzerttätigkeit mit einem Quartettabend des Havemann-Quartetts. Die Herren spielten Mozart, Beethoven und Schubert, dem Willen des Komponisten jeweils in klassischer Form gerecht werdend.

Die Liedertafel, die in den letzten 40 Jahren von *Volbach*, *Naumann* und *Hermann von Schmeidel* geleitet wurde, übertrug die fernere Leitung dem jungen städtischen Kapellmeister *Schwieger*, der als erstes Chorwerk Verdis »Requiem« herausbringen wird.

Professor *Havemann*, der schon im Vorjahre hier begeisterte Aufnahme fand, während man das von einer großen Nachbarstadt aus sotanen Gründen damals nicht behaupten konnte, war in der »Mainzer Liedertafel« mit seinem Quartett zu Gast. Die vier Herren fanden für jede Stilart — Mozart, Beethoven, Schubert — feinste Einfühlung. Das 3. städtische Sinfoniekonzert leitete *Karl Elmendorff*. Nach seiner Meistersingerinterpretation anläßlich der Jahrhundertfeier des Stadttheaters war man auf den Konzertdirigenten Elmendorff, der vier Jahre lang an der hiesigen Oper wirkte, gespannt. Er hat die auf ihn gesetzten Hoffnungen als Konzertdirigent restlos erfüllt. Der ausgezeichnete Gastdirigent fand mit dem Vorspiel zur »heiligen Linde« von *Siegfried Wagner*, mit *Strauß*' »Don Quichote« und *Tschaikowskijs* Fünfter begeisterte Aufnahme.

Im 4. Sinfoniekonzert fand ein Concerto grosso von *Hans Betz*-Mainz recht beifällige Aufnahme, die mehr als lokalpatriotisch war. Vielseitigkeit der Erfindung und klangliche Reize sind dem Werk eigen. In großem Format stellte *Hans Schwieger* Bruckners romantische Sinfonie heraus. Hochinteressant war der Solist des Abends, der 11jährige *Willi Weiler* aus Köln, der Haydns Klavierkonzert D-dur spielte. Der Wunderknabe verspricht bei sorgfältiger Führung ein Vollblutmusiker und bedeutender Pianist zu werden, der seinem Kölner Lehrer *Anwander* viele Ehre machte.

Die Mainzer Liedertafel führte Verdis Requiem auf. Sie hat durch die Neuordnung der Dinge in künstlerischer Hinsicht keine Einbuße erlitten. Den schlagfertigen Chor und das städt. Orchester führte *Schwiegers* reiche Dirigentenbegabtheit zu einem großen künstlerischen Erfolg, an dem die Solisten Prof. *Albert Fischer*, *Hilde Singenstreu* (Wiesbaden), *Marion Hundt* und *Hans Decker* vom hiesigen Stadttheater starken Anteil hatten.

Ludwig Fischer

MANNHEIM: In den Akademiekonzerten hält *Philipp Wüst* die Höhenlage seines ersten Konzertes ein. An neuerer Musik dirigierte er mit hinreißender Steigerung Regers Hiller-Variationen und zeichnerisch sehr klar *Max Trapps* Divertimento. Bis ins kleinste ausgefeilt wurde dieses wertvolle Werkchen, das auf bestechende und überzeugende Art die neueste Musik in dem diesjährigen Gesamtprogramm repräsentierte, dargeboten. Wüsts scharfes Ohr hatte das Filigran aufgelichtet, keine Trübungen, keine Schatten trieben sich zwischen den Zeilen herum. Ein virtuoses Musizieren, an dem die Elite des Nationaltheater-Orchesters — stolzer Besitz der Musikstadt Mannheim — beteiligt war. Sehr überzeugend auch die Art Wüsts, Brahms zu dirigieren. Es ist ein süddeutsch verstandener Brahms, den er da in der zweiten Sinfonie zu erkennen gibt. Wüst, nicht umsonst in der Nachbarschaft der heiteren Weinberge der Haardt groß geworden, hält sich an die hellen Seiten des Werkes, sie holt er heraus, sie läßt er aufleuchten, ja er betont sie und, wenn es sich mit dem Charakter des Werkes verträgt, monumentalisiert er sie. Tiefes Erlebnis *Pfitzners* cis-moll-Sinfonie unter der Leitung des Komponisten selbst. Ein Werk voll ernster Einfälle, voll ernster Arbeit, das Werk eines unserer ganz Großen. Eine innere und doch leuchtende Schönheit tritt uns aus ihm entgegen, die erschütternde Melancholie, die wir schon aus dem »Palestrina« kennen, rätselhaft und groß wie Dürers Meisterstich von 1514. Entscheidende Dinge des musikalischen Lebens vollziehen sich im *Kampfbund für Deutsche Kultur*, der in dem Mannheimer Kreisleiter Dr. Reinhold Roth einen weitschauenden geistigen Führer hat. Nicht nur, daß hier so aparte Dinge wie Musik des 18. Jahrhunderts, Musik des Frühbarock auf alten Instrumenten geboten werden, auch die zeitgenössische Musik findet hier eine Heimstatt. Das Mannheimer Kammerorchester unter Leitung des begabten jungen Kapellmeisters *Helmuth Schlawing* vom Nationaltheater brachte neben Werken von *Kummer*, *Philipp Wüst* (stimmungsvolle, formal sehr geschlossene Lieder unseres Generalmusikdirektors) und *Conrad Beck* (die Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester des bekannten Deutschschweizers) das neue Konzert für Streichorchester von *Wolfgang Fortners*, unseres Nachbars in Heidelberg, wo er als Kompositionslehrer am Institut für evangelische Kirchenmusik tätig ist, zur Erstaufführung, zur ersten in Deutschland nach der vor kurzem stattgefundenen Uraufführung in Basel. Das Werk zeigt die Eigenschaften der Fortnerschen Tonsprache in neuer Variation: seine Impulsivität, sein Können, seine Spontaneität, sein Musikantentum. Das Wesen des Komponisten stellt sich heraus als eine interessante Synthese von Kunstverstand und Temperament, die sich darstellt in einem Satz, der zugleich streng und frei, zugleich stürmisch und gezügelt, zugleich kompliziert und einfach ist. Diese Eigenschaften werden in dem neuen Werk besonders deutlich, daß es in seiner einfachen Traktur auf die Kräfte von Liebhabervereinigungen Rücksicht nimmt. Am schönsten ein »Lied« überschriebener langsamer Satz von edler Einfalt und tiefem Gefühl. Am Schluß steht eine geradezu rauschhaft gesteigerte Fuge, worin Fortner besonders stark ist (umsonst klingt sein Name nicht an »Forte« an!). Von den Gesangvereinen sei die Liedertafel genannt, die unter Führung *Ulrich Herzogs* immer Besonderes bietet. Zu Weihnachten führte man mit eigenen Kräften Haas' »Christnacht« auf, in einem öffentlichen Konzert hörte man Volksweisen und Zeitlieder, darunter Werke von Hermann Simon, Hermann Erdlen, Hans Lang (für gemischten Chor, der eifrig gepflegt wird) und Richard Trunk (»Feier der neuen Front«). Erwähnt sei auch das Debüt einer neuen Madrigalvereinigung unter Leitung des begabten Chorleiters *Max Adam*. Die erste Feierstunde der Deutschen Arbeitsfront war ein groß aufgezogener Deutscher Opernabend mit weltberühmten Solisten.

Karl Laux

MÜNCHEN: *Hans Sachßes* Oratorium »Der Morgen«, eines der ersten, in dem echt nationalsozialistisches Gedankengut in eine große Form gegossen wurde, erlebte unter Leitung Prof. Ernst Riemanns durch den Chorverein für evangelische Kirchenmusik und die Münchner Philharmoniker seine hiesige Erstaufführung. In einer Folge von zehn inhaltlich geschlossenen und zusammenhängenden Gedichten von Wilhelm Willige (1925 geschrieben) kommt die Sehnsucht nach neuen Werten einer neuen Zeit zu stark erfühltem Ausdruck in schöner Form. Die 1931 beendete Komposition ist vorwiegend polyphon gehalten, harmonisch einfach, wo das lichtvolle Wesen erwachenden Volkstums geschildert wird, dagegen von zerrissener Zügellosigkeit, wo die gegnerischen Elemente zu Wort kommen, wie z. B. im sechsten Stück »Geist und Wider-Geist«, das die Gegensätze am plastischsten

zum Ausdruck bringt. Aus wenigen prägnanten Motiven entwickeln sich knapp gefaßte Sätze, charakterisiert durch einen hymnischen Grundton, der sich zu ekstatischem Aufschwung im ersten Teil, zu gewaltiger Steigerung im letzten türmen kann. Als Abwechslung dann ein Baßsolo »Der Ring« und ein *a cappella*-Madrigal »Erweckung«. Kanonische Stimmeneinsätze und kirchentonale Wendungen sind für die Schreibweise des Komponisten bezeichnend, bei der nur die Klarheit der motivischen Ausführung durch Überladung mit unverhältnismäßig selbständigen Zwischen- und Begleitstimmen getrübt wird. — Im 6. Philharmonischen Konzert erschien *Hermann Abendroth* am Pult und brachte in hervorragend ausgefeilter Weise ein Divertimento in D-dur von Mozart und Pfitzners *cis-moll*-Sinfonie zum Klingen. — Beethovens »Neunte« kam unter *Siegmund von Hauseggers* tief verinnerlichter Auslegung zu höchst eindrucksvoller Aufführung mit den Münchner Philharmonikern und dem Chor der Konzertgesellschaft. *Oscar von Pander*

MÜNSTER: Im I. Musikvereinskonzert erfreute MD. *Jochum* durch eine klanglich aufs feinste abgetönte Wiedergabe der Pastorale, der Bachs Doppelkonzert für 2 Violinen *(F. Peter* und *R. Haas)* sowie eine hübsche Sinfonie Friedrichs des Großen voraufgingen. Das II. Konzert wurde mit der liebenswürdigen Suite »Die Flöte von Sanssouci« von Paul Graener eröffnet und mit der »Pathetique« von Tschaikowskij, von *Jochum* hingebend dirigiert, beschlossen. Im Mittelpunkt des Interesses stand Prof. *Pembaurs* ekstatische Wiedergabe des Lisztschen A-dur-Konzertes. Als Dirigent von geistiger Überlegenheit und starker Gestaltungskraft erwies sich Prof. *S. von Hausegger* im III. Konzert mit Mozarts Es-dur-Sinfonie, Beethovens 2. Leonore und seinen eigenen Variationen (Aufklänge). Die den ersten Tag des Cäcilienfestes bildende Aufführung der ersten drei Kantaten des Weihnachtsoratoriums mit den Solisten *Uhl*, *Egli*, *Sturm*, *Kaldeweier* stand, hauptsächlich infolge der mangelnden Vertrautheit des Dirigenten mit dem Bachschen Stil, unter keinem glücklichen Stern, während MD. *Jochum* am zweiten Tage mit Stephans »Musik für Orchester« und Bruckners »Achter« glänzende Orchesterleistungen darbot, zwischen denen *Kaldeweier* Wolfs »Harfenspieler« und *Joh. Egli* Regers »Hymnus der Liebe« ausdrucksvoll gestalteten. In der Kammermusikgesellschaft entzückte *Karl Erb* mit seiner meisterhaften und kultivierten Kunst die Hörer, während das *Wendling-Quartett* mit zwei Beethoven-Quartetten und namentlich mit Schuberts herrlichem Quintett (im Verein mit Münch-Holland) seine reife Kunst aufs neue erwies. Dr. *Enslin* hatte mit einem eigenen Abend den Erfolg, den seine reifen und kultivierten pianistischen Leistungen verdienen. *Erich Hammacher*

NEAPEL: In den neu eingerichteten Orchesterkonzerten des Sinfonieorchesters im Konservatorium, über die in Heft 5, S. 373, berichtet wurde, ist als erster ausländischer Dirigent *Hermann Scherchen* am Pult erschienen. Er erzielte einen ungewöhnlich starken Erfolg, namentlich als Beethoven- und Wagner-Dirigent. An italienischer Musik brachte er eine wenig aufgeführte Suite von *Scarlatti* in einer modernen Einrichtung von *Alfredo Casella.* *Maximilian Claar*

NÜRNBERG-FÜRTH: Die maßgebenden Sinfoniekonzerte des ehemaligen »Philharmonischen Vereins« sind fast ausschließlich in die technisch ungemein beweglichen und geschickten Hände des ersten Stadttheaterkapellmeisters *Alfons Dressel* übergegangen. Er brachte in diesem Zyklus als Erstaufführung *Casellas* Serenata. Als Gastdirigent dieser Konzerte hatte *Hans Pfitzner* mit seiner h-moll-Sinfonie und seinem Klavierkonzert, das *Maria Koerfer* mit viel Elan und souveräner Technik spielte, einen ungewöhnlichen Erfolg. Sehr vorteilhaft hat an der Spitze des nationalsozialistischen »Frankenorchesters« *Willy Böhm* sein bemerkenswertes Talent an klassischen und romantischen Sinfonien entwickelt. Das »Orchester der Arbeitsfront« unter der energischen und zielbewußten Leitung *Karl Demmers* setzte sich mit großer spieltechnischer Beschlagenheit für *Gottfried Müllers* Variationen und Fuge über das Lied »Morgenrot« ein, eine Arbeit, die durch ihre kunstvolle, wenn auch nicht gerade sehr persönliche Kontrapunktik imponiert. Eine stilistisch gut erfaßte Aufführung der Bachschen h-moll-Messe stellte *Karl Demmer* mit dem *»Verein für klassischen Chorgesang«* heraus, bei der *Otto Karl Zinnert* (Dresden) im Soloensemble überraschte. Sehr starke Eindrücke von seiner chortechnischen und musikalischen Kultur hinterließ wieder der *»Nürnberger Lehrergesangverein«* unter *Fritz Binder* mit Pfitzners Kantate »Von deutscher Seele«, für die mit den Münchener Sängerinnen *Luise*

Pflüger und *Karoline Riehtsfeld*, mit *Robert Bröll* (Dresden) und *Georg Wieter* (Nürnberg) begabte Solisten zu Gebote standen. Der *Esche-chor* unter *Willy Esches* Leitung hatte zur Feier seines 10jährigen Bestehens eine charaktervolle Aufführung des Händelschen »Alexanderfestes« in den Mittelpunkt seiner Veranstaltungen gestellt. Von der soliden Grundlage dieses Vokalkörpers zeugte auch ein Abend mit *Armin Knabs* tief und schlicht empfundener Weihnachtskantate. Als Festgast war hier *Julius Patzak* für einen Liederabend gewonnen worden. Die Namen *Emmy Leisner*, *Alma Moodie*, *Wilh. Kempff*, *Georg Kulenkampff* und das *Quartetto di Roma* bezeugten von neuem, daß die Konzerte des »Privatmusikvereins« an Niveau nicht verloren haben. Die ausgiebige Pflege alter Musik ruht nach wie vor in den bewährten Händen Dr. *Willy Spillings* (Cembalo), *Gustav Lenzewskys* (Violine) und *Walter Schefflers* (Gambe). Über die zahlreichen Erst- und Uraufführungen, die Dr. *Adalbert Kalix* wieder in seinen »Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik« brachte, wird zusammenhängend an anderer Stelle berichtet werden müssen.

Der neu erstandene *Philharmonische Verein Fürth* hatte als Liedersänger *Hans Heinz Bollmann* verpflichtet, der hier als ernster und geschmackvoller Lyriker Beträchtliches bot. Eine sehr interessante Partnerin hatte der Sänger in der jungen, phänomenal begabten Koloratursopranistin *Martha Haas*. Der *Fürther Lehrergesangverein* zeigte mit kleineren Chorwerken, daß er in *Fritz Stenz* einen zuverlässigen Chorbildner besitzt. Viel Beachtung fand der Dirigent am gleichen Abend mit der Herausstellung eines vorbildlich disziplinierten Kinderchores. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Die vergangenen Wochen waren reich an Uraufführungen von Konzertwerken. So wurden in den letzten zwei Wochen annähernd fünfzig neue Werke jeder Gattung auf die Öffentlichkeit losgelassen. Leider ist nur ein geringer Prozentsatz so bedeutend, daß er der Nachwelt überliefert werden mußte. Zu den stärksten Schöpfungen gehört ohne Zweifel die 2. Bachus-Suite von *Albert Rössel*. Der Komponist hat uns in knapper Form verhältnismäßig viel zu sagen: er vermeidet es, sich hypermoderner Verstiegenheiten zu bedienen. Zum vollen Genuß seiner niedergelegten Ideen wird man freilich erst dann kommen, wenn die Musik durch szenische Handlung verdeutlicht und unterstrichen wird. »Songes« von *Darius Milhaud* sind wertvolle, diesmal leider weniger originelle musikalische Epigramme eines vornehmen Geistes. Ein »Poème für Orchester« von *H. Barraud* hinterließ nachhaltige Eindrücke. Nach geradezu beängstigend wuchtigen, aus massenhaft aufeinandergetürmten großen Terzen bestehenden Akkorden erlebt man die Genugtuung, daß dieser einleitende Vorstoß in die greulichen Gefilde der Kakophonie nicht sonderlich ernst zu nehmen ist und daß sich der Komponist bald wieder dorthin zurückfindet, wo seine eigentliche Begabung liegt: modernes neuartiges Empfinden, doch ohne atonale Überschläge und verkrampfte Effekte. Zum Schluß wird das Werk von einem weitspannenden Melodiebogen gekrönt, in dem der günstige Einfluß Richard Strauß' sichtlich zutage tritt. Für die Instrumentierung der »Französischen Suite« durch *Arthur Honegger* bestand keinerlei Bedürfnis. Zudem steht der Bearbeiter der Bachschen Psyche ziemlich fremd gegenüber. Ein »Concerto« der jugendlichen Komponistin *R. Roget* überrascht durch den guten Geschmack in der Auswahl der Klangmittel und durch wohltuende Herbheit der musikalischen Themen. Auch eine »Fantasie concertante« von *P. Maillard* ließ trotz übermäßiger Längen hin und wieder aufhorchen und weiteren Schöpfungen des jungen Komponisten mit Erwartung entgegensehen. »Temple abandonné« von Max *d'Ollone* gab sich als anspruchslose aber klare und lebendige Musik zu erkennen. »Chansons für vier Stimmen« bestätigten *Florent Schmitt* als bedeutenden Tondichter. In der langen Reihe der Liederkomponisten steht *Louis Aubert* hinsichtlich des Gehalts der Werke an erster Stelle. Die Bearbeitung einer Trio-Sonate von Bach aus dem bezifferten Baß für Klavier, Violine und Violoncello durch *Casella* mißlang. Bach verträgt weder neuzeitliche Harmonik noch modernes Gewand. Ebensowenig vermochte eine ellenlange, aus drei Sätzen bestehende »Sinfonie« von *Delannoy* zu überzeugen. Als unverdautes Stil- und Klangkonglomerat reicht das Werk bei weitem nicht an die Vorstellungen heran, die man mit dem Begriff Sinfonie zu verbinden gewohnt ist. Höchste Anerkennung bedarf die Arbeit der »Petite Scène«, die sich zur Aufgabe gemacht hat, unbekannte Meisterwerke der Öffentlichkeit zu übermitteln. Ein Abend »J. S. Bach und einige seiner Vorgänger« verdient besondere Erwähnung. Man hörte in repräsentativer Wiedergabe Werke von Krieger, Haßler, Erlenbach und J. S. Bach.

Otto Ludwig Fugmann

REMSCHEID: *Elmendorf* dirigiert in Remscheid. Deutsche Seele schwingt durch den Raum. Der Bayreuther drückt dem zweiten Konzert unseres Musikwinters den Stempel auf. Welch ein Programm. Zuerst ein 17 jähriger: *Gottfried Müller:* Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied (Morgenrot, Morgenrot) für großes Orchester, op. 2. Ein erfrischendes Werk eines aufbrechenden Genies. Wenn auch im Anfang die Dynamik zu breit gestaltet ist, so schlingt sich die Schönheit der Idee wie ein Silberband durch den Aufbau des Formalen. In der krönenden Fuge dieses reinen, voller Jugendkraft leuchtenden Werkes wird man stark an Reger erinnert, dessen Einfluß unverkennbar ist. Elmendorf brachte dieses Werk mit außerordentlicher Liebe und Gestaltungskraft in wohlabgewogener Klangdelikatesse zum Vortrag. Für das selten gespielte Cello-Konzert von Schumann war als Interpret *Ludwig Hölscher*, der bekannte Solist, gewonnen. Im edlen Ton wußte er, trotz der Doppelgriffe und Spicatis diesem deutschen Meister Seele einzuhauchen. Die Begleitung übernahm Professor Dr. *Oberborbeck*, weil Elmendorf sich wegen eines heftigen Augenleidens für Beethoven schonte. Dann spielte Hölscher noch eine Suite von Bach in G-dur. — Die Krönung des Abends aber war die »Vierte« von Beethoven. Wie klang unser Orchester! Beethoven ist uns in Remscheid noch nie so nahe gebracht worden. Die B-dur-Sinfonie wird förmlich zu neuem Leben erweckt. Unerhört plastisch die Herausarbeitung der dynamischen Gegensätze und doch weich in gelockerter Ausdruckskraft. Elmendorf besitzt ein ungeheures, aber beherrschtes Temperament. Seine Ausdruckskraft liegt in dem männlichen Gestaltungswillen. Er weiß um das blutdunkle violette Geheimnis Beethovens. Wie Elmendorf mit beseelter Hand z. B. bei dem unsterblichen Adagio die Geigen zum tönenden Erlebnis gestaltet, ist einfach grandios. Ebenso charakteristisch ist die kraftvolle Akzentuierung und die dynamische Schattierung in der aufsteigenden Linie eines Crescendo. Auch der sonst so oft vernachlässigte dritte Satz floß in blutdurchpulstem Rhythmus dahin. der letzte Satz, ein Bekenntnis zur frohen Bejahung. Das Publikum raste, und der orkanartige Beifall legte Zeugnis dafür ab, daß man auch in Remscheid für derartige Spitzenleistungen dankbar ist. *Willy Hüs-Schulte*

ROM: Der Welschschweizer Dirigent Ernest *Ansermet*, Begründer des Orchestre de la Suisse romande, dirigierte eines der Orchesterkonzerte des Augusteo, das sowohl hinsichtlich des ziemlich schwachen Besuchs als des Publikumserfolgs neuerlich die ausgesprochene Abneigung des römischen Publikums gegen die Musik der Periode 1919 bis 1932 bewies. Ansermet hatte geglaubt, sein Programm folgendermaßen zusammensetzen zu können: Strawinskij »Feuerwerk«, Honegger »Sinfonie«, Alban Berg »Drei Fragmente aus der Oper Wozzek«, Tocchi »Quadro sonoro« und Debussy »La mer«. Die Aufnahme war namentlich bei Honegger und Berg so kühl als möglich, obwohl die Kritik meint, sie habe sich Berg noch moderner vorgestellt. Jedenfalls wird Ansermet, der ja ein sehr tüchtiger Dirigent ist, gemerkt haben, daß zwischen dem Geschmack von Genf und Rom ein Unterschied besteht. — Die Orchesterkonzerte im Augusteo sind zum Tode verurteilt, was das Lokal betrifft. Nach 26 Jahren hat Mussolini beschlossen, das Grab des Augustus als solches und als Nationalmonument wiederherzustellen. Für die großen Orchesterkonzerte wird an der Via dell' Impero ein Riesenlokal gebaut, das den antiken Namen Auditorium führen und zehntausend Personen fassen wird. Damit entfällt auch die Notwendigkeit der bisherigen Freiluftkonzerte auf dem Forum. — Mag sein, daß dieser Todeshauch die Konzerte der jetzigen Spielzeit gelähmt hat. Wenigstens ziehen sie sich in den letzten zwei Monaten ziemlich interesselos und unter ausschließlich einheimischen Kapellmeistern zweiten Ranges dahin. Besseres scheint man sich für den Rest der Saison im Frühling aufzuheben. Einen beachtlichen Erfolg erzielte nur der Komponist D'Ambrosi mit der Uraufführung einer Festouvertüre unter Leitung von Kapellmeister Vittorio Rossi, ein heiter prunkvolles Stück von gesunder Melodik und moderner, vornehmer Instrumentation. — Großen Beifall fanden die Konzertdarbietungen des Stuttgarter Organisten Prof. Dr. Hermann Keller in der deutsch-evangelischen Kirche in Rom. Obwohl man in Italien an Organisten ersten Ranges wie Bossi gewöhnt ist, erkannte auch der italienische Teil des Publikums die nicht gewöhnlichen künstlerischen Eigenschaften des Künstlers an. Das Programm umfaßte Werke von Bach, Mozart, César Franck und Max Reger, hatte also einen glücklichen Charakter geschichtlicher Entwicklung der Orgelmusik. Die technische Vollendung riß zu stürmischem Beifall hin.

Maximilian Claar

SALZBURG: Wie im Vorjahr nahm auch heuer in Salzburg das Kammermusizieren den ersten Platz ein. Die Kammermusikabende unter der Führung *Theodor Müllers* boten das gewohnte Bild. Klassiker und gemäßigte Moderne erhalten in gleicher Weise Einfluß auf die Ausgestaltung der Programme. Durch die Anwesenheit und Mitwirkung des Komponisten erhielt ein der Kammermusik *Egon Kornauths* gewidmeter Abend besonderes Interesse. Zum erstenmal in Salzburg hörte man Max Regers großangelegtes Streichquartett op. 109. Neu war hier auch das musizierfreudige Quatuor slave von A. Glazounoff. Leider reicht der Ersatz für den Sekundgeiger Karl Rosner, *Franz Koch*, qualitativ nicht an seinen Vorgänger heran. Besonders lebhaften Zuspruchs erfreuen sich die Veranstaltungen *Karl Stumvolls*, da sie möglichst viel Abwechslung bieten. So interessierte der erste Abend durch selten gehörte Kammermusik Dittersdorfs, altitalienische Gesänge und den Anteil der Harfe (Solostücke, Trio für Harfe, Flöte und Viola von Claude Debussy). Ein zweites Konzert war auf Beethoven-Schubert eingestellt. *Franz Ledwinka* widmete in seinen »Kammerkunstabenden« dem Gedenken Max v. Schillings' eine Aufführung des Hexenlieds. Auch der Zyklus Weihnachtslieder von Peter Cornelius in diesem Rahmen verdient Hervorhebung. Mit einer Auswahl von Liedern und Kammerwerken lenkte der Salzburger Komponist *H. P. Huber* die Aufmerksamkeit auf sich. Vieles darunter, besonders die nach Morgenstern komponierten Gesänge, zeigt Eigenart und technisches Geschick. Bei der Ausführung stellten den Hauptanteil die sich durch hingebungsvollen Vortrag auszeichnende Sängerin *Irene Reichl* und das frisch zugreifende *Mozartquartett*. Infolge einer Spaltung in dem seit Jahren in Salzburg führenden Mozarteumsorchester wurden die Orchesterkonzerte der Stiftung Mozarteum eingestellt. Die Musiker des Stadttheaters konzertieren nun als selbständiger Orchesterkörper und konnten einige hoffnungserweckende Proben ihres Könnens ablegen. Doch wäre hier eine geeignete Führerpersönlichkeit vonnöten. An Solisten konnte man wieder *Heinz Scholz* und *Sus. Narbeshuber* (Klavier), sowie den Geiger *Norbert Hofmann* begrüßen. In *Amedeo Baldovino* machte man die Bekanntschaft mit einem frühreifen Virtuosen des Cellos. *Helge Roswaenge*, von der Bühne her hier längst bekannt, gab mit seiner Gattin, *Ilonka Holndonner*, einen genußreichen Liederabend. Der Filmtenor *Josef Schmidt* konnte nicht in dem Maße wirken, als die Reklametrommel für ihn gerührt wird.

Dr. Roland Tenschert

SAN FRANZISKO: In der verflossenen Saison machte sich der noch stets anhaltende Druck der wirtschaftlichen Lage mit erneuter Heftigkeit geltend. Am schwersten zu leiden hatte das Sinfonieorchester, dessen Wirksamkeit diesmal auf zehn Wochen beschränkt war. Unter solchen Umständen war es kaum verwunderlich, daß von interessanten Neuaufführungen nicht die Rede sein konnte. Die einzige einigermaßen beachtenswerte Novität, Respighis fünfsätzige »Vogel«-Suite, für die sich Kapellmeister *Molinari* mit Feuereifer einsetzte, hinterließ keinen nachhaltigen Eindruck. Als besonders gelungen muß hingegen die Aufführung der Bachschen h-moll-Messe durch den städtischen Chor verzeichnet werden. Leider mußte das Werk ohne Orgel vonstatten gehen, da man bei der Errichtung des neuen Opernhauses auf den Einbau einer Orgel, zugunsten von kostspieligen Vorhängen und Beleuchtungskörpern verzichtet hatte, ein Mangel, der sich bei den Aufführungen von »Lohengrin«, »Meistersinger« usw. besonders fühlbar machte. Von den hier zum ersten Male erschienenen Gesangssolisten schossen die Damen *Lotte Lehmann* und *Elisabeth Schumann* mit ihren mit künstlerischer Sorgfalt ausgewählten Liederprogrammen den Vogel ab. Besonderes Aufsehen erweckten ferner der *Chor der Wiener Sängerknaben*, sowie der *Don-Kosaken-Chor*. Unter der Anzahl der Instrumentalsolisten ragten wie immer *Fritz Kreisler*, *Rachmaninow* und *José Iturbi* hervor, der letztere in besonderem Maße als einer der wenigen Pianisten die für Haynds und Mozarts Klaviersonaten einzutreten wagen.

Willem Harmans

STUTTGART: Verminderung der Konzerte ist festzustellen, doch scheint sie mir kein bedenkliches Zeichen zu sein, denn das Angebot war unerwünscht lebhaft. Besser als plötzliche Überflutung ist gleichmäßige Bewässerung. Von Konzerten, die stehende Einrichtungen bilden, sind vor allem die *Sinfoniekonzerte* der Württ. Staatstheater zu erwähnen. *Richard Strauß* brachte in einem von ihnen mit der ihn immer auszeichnenden Überlegenheit seine *Alpensinfonie* zu Gehör, *Carl Leonhardt*, der ständige Dirigent, versuchte es auch mit Neuaufführungen, wobei er mit *Zilchers* Vaterländischer Ouvertüre zweckdienliches Gut, mit einem *Andante* von *Richard Greß* ein

höchst erfreuliches Orchesterstück ans Licht förderte. Die vom *Wendlingquartett* gebotenen Beethoven-Abende wurden zum Sammelpunkt aller Kammermusikfreunde, das *Kleemannsche Streichquartett* ließ *Karl Bleyle* (a-moll-Quartett) und den in die Nähe von Josef Haas zu stellenden *Hans Schink* zu Worte kommen. *Julius Weismann* vereinigte sich mit der vorzüglichen Geigerin *Katharina Bosch-Möckel*, um mit einer Reihe seiner durch die Fülle von wertvollen Gedanken und eine kunstvoll durchgearbeitete Form sich auszeichnenden Werke die Geltung seines Komponistennamens frisch zu halten. Von dem *Südfunkorchester* ließ *Ferdinand Drost* eine in hübschem Plauderton beginnende, dann aber zu fast endloser Schwatzhaftigkeit übergehende *Lustspiel-Ouvertüre* dem Hörerkreis vermitteln. Ihr lief das ansprechende *Vorspiel* zu der Oper *Jodokus der Narr* von *Oscar Schröter* und eine Zwischenaktsmusik aus demselben Werk den Rang ab. *Otto Erich Schilling*, der seine Phantasie an der in den Bremer Ratskeller führenden Novelle von Hauff befruchtet hat, zeigt sich in seiner *Apostelsuite* als junger, noch etwas stürmisch auftretender Komponist von unzweifelhaft vielversprechender Begabung. Vor allem sind Einfälle da, die alltägliche Sprache ist vermieden und die Erfindung fließt leicht. Auch diese Neuheit verdankte man dem Südfunkorchester. *Alexander Eisenmann*

WIESBADEN: Im vierten Zykluskonzert hörte man im Kurhaus unter *Carl Schuricht* vier Kantaten von Johann Sebastian Bach. Den Beschluß bildete — und auch als Krönung dieses geistlichen Konzertes — die von Bach zur Feier der »Augsburgischen Konfession« geschriebene Kantate »Eine feste Burg«, zu der er ja bekanntlich die zeitlich ältere Kantate zum Sonntag Okuli »Alles, was Gott geboren« benutzte. Die Jubilate-Kantate »Ihr werdet weinen und heulen« und die zum 16. Sonntag nach Tr. komponierte »Jesu, der du meine Seele« vervollständigten mit der Altsolokantate »Schlage doch, gewünschte Stunde« das sehr ausgedehnte Programm. *Schuricht*, der diese bedeutende Aufgabe mit seinem Orchester und dem *Cäcilienverein* souverän beherrschte und bewältigte, wurde auch von den Solisten bestens unterstützt. *Walter Ludwig* von der Städtischen Oper Berlin ist seinem Stimmklang nach ein ausgezeichneter Bach-Tenor, der auch die nicht leichte Führung der Rezitative meisterte. Neben ihm war es der schöne hellklingende und gepflegte Sopran von *Helene Fahrni*, die sich immer mehr als eine Oratoriensängerin von ganz großem Format erweist. *Johannes Willys* reife Gesangskunst und der — leider etwas matte — Alt von *Claire Winzler* vervollständigten die Solostimmen. — Im nächsten Konzert erschien wieder, wie im Vorjahr, *Julius Patzak* (München). Sein ausgesprochen lyrischer Tenor hat schon seinen besonderen Reiz, zumal wir ja gerade in Deutschland an »wirklichen« Tenören wenig Auswahl haben. In Liedern des Österreichers *Joseph Marx* und der vorausgehenden I. Arie des »Nureddin« aus dem »Barbier von Bagdad« von *Peter Cornelius* konnte man schon eine sehr gepflegte und technisch ausgezeichnet geschulte Gesangskultur erkennen. *Schuricht* zeigte sich in der freizügigen Gestaltung von Tschaikowskijs Vierter Sinfonie in f-moll als ein überragender Orchesterleiter. In solch genialer, neuschöpferischer Form habe ich das Werk nur einmal unter Klemperer gehört. Daß es Schuricht gelang, dieses effektvolle Werk seelisch zu vertiefen, es gleichsam von einem höheren geistigen Niveau aus zu sehen, damit es inhaltlich über sich selbst hinauswuchs, das war das Überragende an seiner Interpretation. — Leider mußte man zugunsten von *Otto Frickhoeffers* »Sinfonischer Improvisation über ein eigenes Thema« auf *Hindemiths* »Konzert für Bläser und Streicher«, das man als zeitgültige moderne Musik gern einmal gehört hätte, verzichten. Frickhoeffer, der seine »Sinfonie« sehr umsichtig leitete, zeigte sich in seinem op. 13 als ein gemäßigter Neutöner, der aber doch auf Wegen der Spätromantiker eigenes Gebiet erreicht. Seine Vertrautheit mit den Orchesterfarben und sein subtiler Klangsinn ermöglichten eine einwandfreie Wiedergabe. Doch fehlte der interessanten und ernsthaften Arbeit noch die Geschlossenheit der inneren Struktur. Es fand aber bei der Wiedergabe durch das ausgezeichnete Kurorchester eine freundwillige Aufnahme.

Carl Elmendorff brachte im 3. Theatersinfoniekonzert die »Romantische« *Bruckners*. Es ist schwer, dieser Wiedergabe gerecht zu werden. Obwohl die Gestaltung des gewaltigen Werkes durch den Dirigenten von einprägsamer Wirkung war, so fehlte ihr doch das Metaphysische, das ins Jenseits weisende dieser Musik, deren Konturen ewig zwischen Himmel und Erde zu schweben scheinen. Die leidenschaftliche, stark rhythmisierende Interpretation wurde eine imponierende »Diesseits«-Musik im wagnerischen Klangsinn, vor allem

das »Scherzo«, das die barocke Naturseligkeit dieser »Waldmusik« köstlich offenbarte. — Einleitend spielte *Edwin Fischer* das a-moll-Konzert von Robert Schumann. Ungemein zart und duftig, wie man es in dieser feinen Wiedergabe dem großen Brahms- und Beethoven-Spieler nie zugetraut hätte. Elmendorff war ihm, wie immer, ein kongenialer Begleiter mit der Staatskapelle.

Hermann Kempf

* K R I T I K *

BÜCHER

ELMAR ARRO: *Geschichte der estnischen Musik*, I; Dorpat, 1933, 206 S. Mit 100 Notenbeispielen und 40 Abbildungen.

Als Habilitationsschrift an der privaten deutschen theologisch-philosophischen Luther-Akademie zu Dorpat legt der estnische Musikhistoriker *Elmar Arro* in deutscher Sprache den ersten Band einer umfassenden Geschichte der estnischen Musik der Öffentlichkeit vor. Er behandelt mit voller Absicht lediglich die Geschichte der eigentlichen Kunstmusik und Ausübung einer solchen, die ja entsprechend dem historischen Werdegang des estnischen Volkes erst spät, nämlich gleichzeitig mit dessen nationalen Erwachen seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzt. Die gesamte Volksmusik, insbesondere das reiche estnische Volkslied, die den ganzen »geschichtslosen« Zeitraum von der Prähistorie eben bis zum nationalen Erwachen ausfüllt, verweist er mit Recht in das Gebiet der musikalischen Folklore. Um so eingehender dringt er in das Entstehen der estnischen Musikübung ein, die einen höchst wesentlichen Faktor in der geistigen Entwicklung des Estenvolkes ausmacht und deren Erforschung daher einen wichtigen Beitrag zur Kulturgeschichte dieser Nation überhaupt darstellt. Der vorliegende erste Band schildert die drei frühesten Stilperioden, also gerade jene interessante Epoche, in denen unter deutschem Kulturimpuls und Einfluß sich ganz allmählich eine bodenständige, estnische Musik entwickelt. Es ist für jeden Musikforscher ungemein reizvoll, hier das Entstehen einer Musikkultur sozusagen am lebenden Objekt beobachten zu können. Für die vergleichende Musikforschung dürften sich hier viele Anregungen ergeben. Die drei Stilperioden umfassen das geistliche Chorlied, hierauf das weltliche volkstümliche Chorlied und endlich das Liedertafellied. Prächtig plastisch und in voller Objektivität erstehen die Gestalten der Deutschen Wilberg, Hoerschelmann, Brenner und Hollmann, denen die estnische Gesangbewegung so überaus viel verdankt. Ebenso fest umrissen stehen dann auch die estnischen Führergestalten da, die durch die Pflege des Chorgesanges den nationalen Gemeinschaftsgeist erweckten, Jannsen, Jakobson, Wirkhaus, Hermann. Bei der Analyse der einzelnen Werke geht Arro im Sinne seines Lehrers Guido Adler-Wien stilkritisch vor. Auch stellt er das musikgeschichtliche Geschehen immer in den Rahmen des allgemeinen kulturgeschichtlichen Werdens hinein, ein gerade in diesem Zusammenhang sehr wesentliches Moment. So ist vor allem die Bedeutung der nationalen Gesangsfeste für die Gesamtentwicklung des estnischen Volkes nur unter diesem höheren Blickwinkel zu verstehen. Neben der Gesangsbewegung nimmt die Instrumentalmusik einen ganz verschwindenden Raum ein, was sich aus der überaus sangesfreudigen und liederkundigen Wesensart der Esten ohne weiteres erklärt.

Da es bis jetzt keine eindringende und umfassende Geschichte der estnischen Musik gab, muß dieses wissenschaftlich fundierte und dabei angenehm geschriebene Werk Elmar Arros als ein wertvoller und aus innerer Notwendigkeit entstandener Beitrag zur Musikgeschichte Osteuropas begrüßt werden. Der zweite Band, der im Manuskript vorliegt, umfaßt dann die Emanzipation der estnischen Musik und ihre Entwicklung bis zur Gegenwart.

Bernhard Lamey-Riga

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT *von Prof. Dr. Ernst Bücken*. Verlag: Artibus et Literis / Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften M. B. H. Berlin-Nowawes.

Eine Großtat deutscher Musikwissenschaft bedeutet das von Ernst Bücken-Köln herausgegebene »Handbuch der Musikwissenschaft«. Jeder, dem es Ernst ist um das Kennenlernen des reichen musikalischen Gutes der Ver-

gangenheit und der vielseitigen Strömungen einer um neue künstlerische Ziele ringenden Gegenwart, wird mit hohem wissenschaftlichen Gewinn und künstlerischem Genuß zu diesem Werk greifen. In ihm erschließt sich ein schier unübersehbares Gebiet, das, in vorbildlicher Weise gegliedert und behandelt, in ganz neuer Art auch zum Nichtfachmann überzeugend spricht, indem das kulturgeschichtliche Moment in den Mittelpunkt der Betrachtungsweise gerückt wird. Ergibt sich so eine Fülle neuer, bisher nicht gekannter oder doch vernachlässigter Perspektiven, so wird der innere Wert des Werkes noch um ein Beträchtliches gesteigert durch eine einzigartige, umfassende Illustration, die in feiner und unaufdringlicher Art das im Wort Gesagte begleitet, erläutert und unterstreicht. So bildet das »Handbuch der Musikwissenschaft« ein unentbehrliches, Gewinn und Genuß in sich vereinigendes Werk für jeden Musiktreibenden und Musikfreund.

MUSIKALIEN

A. HEMSI: *Trois dances égyptiennes, op. 11. Edition orientale de musique, Alexandrie.*
Alle drei Stücke haben den Reiz der rhythmischen Frische und des Tänzerischen für sich. Die häufigen Sekunden-, Quarten- und Septimenkoppelung verträgt sich gut mit dem Kolorit der ägyptischen, also im Grunde arabischen Musik. Irren wir nicht, so handelt es sich um Volksmotive, die nunmehr der Kunstmusik zugänglich gemacht sind. Aller Anfang ist schwer. Mag auch die ganze Bearbeitung bisweilen noch an die Operette und an den Salon erinnern, es ist jedenfalls nicht genug zu begrüßen, daß sich ein orientalischer Verlag gefunden hat, der die nordafrikanischen Musikschätze in abendländischer Notenschrift der europäischen Musikwelt zugänglich macht.
Erwin Feller

FRED HAMEL: *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers.* Verlag: Heitz & Co., Straßburg, 1933.
Fred Hamel trifft das Richtige, wenn er darauf hinweist, daß der gute Klang des Namens Rosenmüller einem ständig ins Ohr klingt, ohne daß man eigentlich sagen kann, worin die Bedeutung dieses Künstlers liegt. Zudem sind in den letzten 100 Jahren nur drei Arbeiten über den »Meister zwischen zwei Zeitaltern« erschienen, die jedoch alle drei nicht zum Kern der Sache vorzudringen vermochten. Hamel hat sich mit einer letzten wissenschaftlichen Gründlichkeit in die Arbeiten Rosenmüllers vertieft. Bedauerlicherweise haben die Umstände der Zeit nur die Veröffentlichung eines Teiles seiner Arbeit zugelassen, nämlich über die Psalmkompositionen, denen allerdings im Gesamtschaffen Rosenmüllers ein bedeutender Platz zukommt. Dabei geht Hamel vorwiegend vom Formalkritischen aus, jedoch so tiefschürfend und geistvoll, als man es sich nur wünschen kann. Ein Gesamtbild Rosenmüllers ist uns also noch vorbehalten. Doch darf man hoffen, daß Hamel die Vollendung seiner Arbeit gelingt. *Friedrich Herzfeld*

HUGO HERRMANN: *Zwei Männerchöre a-cappella* nach Texten von E. G. Kolbenheyer. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
»Die deutsche Straße« feiert in hohem vaterländischem Sinne den Rhein. Synkopiertes Schwingen hebt schlicht an bei »Die alten Dome mit ihrem Geläut . . .«. Ebenso schlicht und doch zum Greifen deutlich malt

Herrmann quasi recitativo: »daß fremde Begier über Land und Meer die lüsternen Fänge streckt«. Glücklich gestellt ist auch der wuchtige Abschluß. »Deutsches Bekenntnis« bietet dem Komponisten weniger Gelegenheit zu kürzesten Episoden, ist wie ein Stahlguß, in der Wirkung zweifellos mächtig. Das sind echte zeitgenössische Chöre!

Friedrich Baser

Dr. HANS BRUNNER: *Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit.* Verlag: Dr. Benno Filser, G. m. b. H., Augsburg, 1933.

Der Verfasser dieser lesenswerten Broschüre stellt Untersuchungen über die Klangqualität von Klavierkompositionen Mozarts und seiner Zeitgenossen an und sucht sich darüber ins Klare zu kommen, inwieweit die Instrumente des 18. Jahrhunderts die Realisierung des dem Meister vorschwebenden Klanges zu ermöglichen imstande sind. Im idealen Sinne gelingt dies nämlich nur dem Mozarttyp, während frühere und spätere Klaviere sich als unzureichend erweisen, Mozartscher Musik restlos gerecht zu werden. Der »lange, singende, klare Ton, der genügend Volumen und Tragfähigkeit besitzt, aber auch dünn genug ist, um klar und elastisch zu sein«, erscheint Brunner als prädestiniert für Mozarts Werke. Die notwendige Beseeltheit des Klanges geht den im Ton zu leeren, trockenen und dürftigen vormozartischen Instrumenten ab, während die nachmozartischen Klaviere zuviel Volumen und zuwenig Durchsichtigkeit des Klanges besitzen, um der Beweglichkeit und Veränderlichkeit in der klanglichen Dosierung bei Mozart voll gerecht zu werden. Im Hinblick auf Mozart werden auch Vorgänger und Zeitgenossen auf klangliche Eigenart ihrer Klavierwerke untersucht. Der Bau verschiedener Klaviertypen wird an der Hand von charakteristischen Instrumenten aus verschiedenen Museen sehr eingehend dargelegt. So erhalten die Ausführungen eine gediegene Fundierung, wie sie bisher nicht in dieser Gründlichkeit erfolgte. Über das engere Thema hinaus kommen auch verschiedene andere allgemein interessierende Fragen zur Sprache. Die Broschüre wird nicht nur vom Wissenschaftler, sondern auch vom ausübenden Künstler mit Gewinn gelesen werden dürfen, da sie für die Interpretationsweise Mozartscher Werke und betreffs der Wahl der geeigneten Mozartklaviere wertvolle Winke gibt.

Roland Tenschert

WOLFGANG VON BARTELS: »*Frauentanzkantate*« für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester, op. 27 (Klavierauszug). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Texte sind eine Zusammenstellung von Minneliedern von verschiedenen Dichtern aus dem 13. Jahrhundert. Der dadurch entstehende lose Zusammenhang der einzelnen Abschnitte untereinander ist eine Gefahr, der der Komponist auch nicht ganz entgangen ist. Im übrigen ist die Musik schwungvoll geschrieben und verfehlt nicht ihre Wirkung.

Herbert Müntzel

WERNER WEHRLI: op. 37 *Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell,* Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Schwere musikalische Kost, aber eine sehr interessante Aufgabe für erstklassige Quartettvereinigungen, nichts für Hausmusikanten. Besonders herb in der Harmonik der erste Satz trotz Festhaltens an der Tonalität infolge der meist linearen Stimmführung. Dieser erste Satz, in dem das Gesangsthema eine sehr gewinnende Eingebung ist, ist rhythmisch besonders schwierig, da die Stellen im $^8/_4$-Takt oft als $^3/_4+^3/_4+^2/_4$ erscheinen und der $^6/_4$-Takt mit dem $^3/_2$ oft kombiniert ist Weit einfacher ist der zweite Satz, eine Art Intermezzo, das überwiegend anmutig ist. Viel ist darin vom Pizzicato Gebrauch gemacht, auch in so hohen Lagen, daß es nicht gut klingt. Ein ganz kurzer Choral leitet zur Schlußfuge über, in die er auch hineinverwebt ist. Sie ist ungemein kunstvoll gearbeitet, wirkt aber ziemlich spröde; rein klanglich ist ihr schwer beizukommen. Kühn ist mitunter die Harmonik. Die knappe Fassung der einzelnen Sätze sei rühmend hervorgehoben.

Wilhelm Altmann

EDUARD LOWINSKY: *Buch der Kindermusik.* Für Klavier oder allerlei andere Instrumente. Wilhelm Hansen-Verlag, Kopenhagen, 1933.

Eine reichhaltige Sammlung von Kinderliedern legt uns der Autor hier vor: aus Deutschland, der Schweiz, dem Elsaß, Frankreich, Holland, Lettland, Spanien, England, Ungarn und Rußland. Eigenartig, wie trotz aller nationalen und geographischen Bedingtheiten die musikalische Formenwelt der Musik des Kindes in fast gleichen Bahnen verläuft. Aber hier handelt es sich ja auch zum Teil um eine Musik, die ältesten Kulturschichten entstammt und sich in der Kinderstube erhalten hat. So ist das von Lowinsky mitgeteilte englische Kinderlied

»Old Roger is dead« ursprünglich ein Ritualgesang gewesen. Es ist mitgeteilt von Dr. Rendel Harris, Origin of Apple Cults, Bulletin of the John Rylands Literary V 1,2, Univ. Press, Manchester 1919. Hier steht allerdings für Roger der beziehungsreichere Name Robin. In einem Aufsatz im Septemberheft der Zeitschrift »Der Tanz« dieses Jahres über »Tanzmaske — Maskentanz« und in einem Rundfunkvortrag des vergangenen Jahres über »Musikalischer Urbesitz im Kinderspiel« habe ich aufgezeigt, wie sich an Hand dieses Liedchens im Verband mit anderen ähnlicher Art eine altheidnische Opferhandlung erkennen und rekonstruieren läßt. Aber auch in Kinderliedern, die jüngeren Schichten angehören, hat sich altes Kulturgut erhalten. So verbirgt sich hinter dem »Zaunflechten« betitelten Liedchen ein alter bekannter Reigentanz, der vom 15. bis 17. Jahrhundert zum mitteleuropäischen Volkstanzgut gehörte und sich in unsere Tage als Kinderspiel hinüberrettete und heute noch in der Gegend von Leipzig lebendig ist. Es würde den Rahmen einer Besprechung sprengen wollte, man auf alle diese Zusammenhänge näher eingehen. Wesentlich an dieser Sammlung ist, daß der Herausgeber dieses alte Musikmaterial für den Klavierunterricht der Kleinen fruchtbar machen will. Er tut das, indem er auf die bisher übliche Art der aufgelösten Akkordbegleitung verzichtet und die Grundmelodie mit einer lebendig pulsierenden Begleitstimme kontrapunktiert; auch Dudelsackquinten werden manchmal als primitiver harmonischer Unterbau verwendet. Auf welchem Weg der Verfasser das Kind an die Musik heran und in die große musikalische Formenwelt hineinzuführen beabsichtigt, spricht er klar in seinen vorausgeschickten »Methodischen Anmerkungen zum Gebrauch im Klavierunterricht« aus. Daß der eingeschlagene Weg zum Ziel führt, beweisen die Erfolge, die Lowinsky an seiner Unterrichtsmethode erzielt. Aber nicht nur für den Musikpädagogen, sondern auch für den Musikethnologen bietet diese Sammlung von Kindermusik Anregung und Förderung. *Rudolf Sonner*

WALTER NIEMANN: *Vier Stücke »Aus einem alten Patrizierhause«* für Flöte und Klavier. Verlag: Zimmermann, Leipzig.
Feine, liebenswerte Musik des Meisters der Klavierkomposition! Bei der geringen Zahl guter Werke für Flöte werden die Flötisten dankbar zu diesem Werk greifen. Der Klaviersatz nützt, wie bei Niemann selbstverständlich, alle klanglichen Möglichkeiten des Klaviers aus! *Herbert Müntzel*

ELSE PITSCH: *2 Madrigale für Frauenchor:* »Wach auf, mein Hort« und »Ich sah ein Bild in blauer Tracht«, dreistimmig. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Es sind Melodien für drei Frauenstimmen, kanonisch gesetzt nach Weisen aus dem Lochheimer Liederbuch in der neuen Fassung der Urmelodien von Walter Lott und in der neuen Fassung der Urtexte von Karl Escher. Es ist echtdeutsches Kulturgut wertvollsten Inhalts in Stimmführung und Textsatz. *Alf Nestmann*

THEODOR HAUSMANN: *Schule der Treffsicherheit.* Unter Mitarbeit von C. A. Martienssen. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Das Schulwerk dürfte eine »fühlbare Lücke«, wie es so schön heißt, ausfüllen. Das Material ist vorzüglich durchorganisiert, und zwar fortschreitend von kleinen Intervallsprüngen bis zu großen Sprüngen in paralleler wie in Gegenbewegung. Die klugen Vorbemerkungen verraten den »spiritus rector« Martienssen. Wer also Lust und Zeit hat, der befolge die Ratschläge und Übungen. Mein Standpunkt ist von dem der Verfasser grundsätzlich verschieden. *Man trifft nämlich oder man trifft nicht!* Die Praxis lehrt, daß nur das Unterbewußte hier hilft. Man soll überhaupt nicht an derlei Schwierigkeiten rütteln und um Himmels willen nicht an die Gefährlichkeit dieses oder jenes Sprunges denken! Wer schon überlegt und sich die Entfernung vorstellt, springt todsicher vorbei. Da hilft auch das »blinde« Üben nichts — übrigens ein altes Rezept aus meiner Küche! Auch mit den von mir entlehnten »Flach- und Bogensprüngen« ist praktisch letzten Endes herrlich wenig anzufangen. Der Verfasser führt sich selber ad absurdum, wenn er ganz richtig sagt: »Am Schlusse führe man die Übungen in freiem, kühnem Stakkato aus« — oder wenn er das entzückende Paradox Busonis anzieht: »Man springt nicht, man ist immer da!« Zum Springen gehört nichts als *Mut* und unbewußt freies Führen bzw. Hinschwingen von Arm und Hand zu den betr. Zielpunkten — *kein bewußtes vorheriges Abschätzen und Visieren der Lagen.* Oder man muß à la Busoni die Zwischenbewegungen derart rapide ausführen, daß man immer noch um den Bruchteil einer Sekunde *früher* am Zielpunkt ist und die Lage stumm *vorfühlen* und *sichern* kann. Alles andere ist wesenlos.

Schließlich ist jedes Treffen Sache der *Disposition*, d. h. des körperlichen Wohlbefindens, der guten Laune und des glücklichen Zufalls! Bei mangelhafter Verfassung und schlechter Stimmung geht doch alles schief und daneben. Wozu also etwas üben, was bestenfalls auch ohne Vorübungen gelingt?! Der ganze Titel des Werkes ist falsch. Es müßte heißen: »Schule der Sprungtechnik«, *nicht* der »Treffsicherheit«; denn das Treffen kann man m. E. weder lernen noch lehren. Überdies gebiert die bewußt erzogene visuelle Abhängigkeit nur rhythmische Monotonie. Förderung der Normalität ergibt überhaupt keine absolute Sicherheit. Auf dem Podium, im Feuer des Gefechts, bei einer Pulsfrequenz von 126 Schlägen und mehr die Minute nützen einem keine Übungsvorschriften der Welt. Da heißt's eben »treffen«! Und die »Treffer« werden nur bestimmt durch Ruhe, Selbstvertrauen und die »elendige« Courage. Ein Talent in Hochform trifft fast immer — der »Angsthase« selten oder nie.

Rudolf Maria Breithaupt

RUDOLF HÄNSEL: *»Und ihr habt doch gesiegt«* für Männerchor, Blasorchester, Trommler- und Pfeiferzug. Verlag: Karl Hochstein, Heidelberg.

Die »nationale« Literatur schießt ins Kraut! Es gibt viele, die nun zu glauben scheinen, mit dem billigen »Hurrapatriotismus« Geschäfte machen zu können. Allen derartigen Werken ist daher mit größter Vorsicht entgegenzutreten. Die wirkliche nationalsozialistische Kunst sieht ganz anders aus.

Vom Kriegervereinspathos ist auch das vorliegende Werk nicht frei. Trotzdem liegt viel Schwung und melodische Kraft darin. Volkstümlichkeit wird es wohl nicht erlangen, da die Führung der Melodie nicht volkstümlich ist Da der Chor fast ganz einstimmig singt, ist das Werk leicht aufführbar.

Herbert Müntzel

GOTTFRIED RÜDINGER: *Sonate zu drei Stimmen* für Orgel, op. 89. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.

Bodenständige Musik hat durch einfache, aber dem Gehalt völlig angeglichene Stimmführung einen Ausdruck gefunden, der in ältester kirchlicher Tradition wurzelt und zugleich dem Leben zugewandt ist. Beim dritten Satz ist man versucht, ein Programm zu vermuten, — der in diesen Satz eingelegte Choral ist eine Perle. Registermäßig gestattet das Werk dem Könner große Entfaltung.

Alf Nestmann

GEORG NELLIUS: *2 Ave Maria* für Männerchor; Nr. 1 a cappella, Nr. 2 mit Orgel. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Zwei Kompositionen des gleichen Textes, die aber nichts miteinander gemeinsam haben! Infolge ihrer technischen Schwierigkeit (Chromatik!) sind sie nur ganz großen Chören zugänglich. *Herbert Müntzel*

HERMANN ZANKE: *Idee musicale* für Flöte und Klavier, op. 12. Verlag: W. Zimmermann, Leipzig.

Eine eigenartige, fremdländische Klangwelt mit einem bemerklichen herben Einschlag aufblühender Quart- und Dreiklangsequenzen wird von der virtuos-musikalisch umherflutenden Flöte überspült. *Alf Nestmann*

G. F. HÄNDEL: *Andante Larghetto* aus »Berenice« in der Bearbeitung von *Georg Göhler*. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Für ein Streichinstrument, auch Holzbläser, und Klavier oder Orgel zeigt es dieselbe Werktreue wie die vorbesprochene Mozartiana. Das dort Gesagte trifft auch für diese feine Erneuerungsarbeit zu. *Alf Nestmann*

HEINRICH WERLÉ hat seine Vorliebe für verschnörkelte Volksliederbearbeitungen in einem Satz der westdeutschen Volksweise: »Es wollte sich einschleichen« (Kistner & Siegel, Leipzig) abgelegt und für vierstimmigen, gemischten Chor oder für zweistimmigen Frauenchor diese Volksweise geschmackvoll gesetzt. Gleichwohl ist die kontrapunktische Gestaltung reich und vielseitig ausgestattet. *Alf Nestmann*

SCHWAEN: *Kleine Suiten* für Violine solo. PLEYEL: *Sechs Trios* für 2 Violinen und Violoncello. Beide im Verlag Litolff, Braunschweig.

Zwei für Laien leicht zugängliche Werke! Die Suiten von Schwaen sind auch im Unterricht gut verwendbar. *Herbert Müntzel*

ALFRED SCHATTMANN: *Sieben ausgewählte Klavierstücke*, 2 Hefte. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz.

Diese Klavierstücke seien allen Spielern von Schwung und Bravour bestens empfohlen. Besonders der Walzer im ersten Heft, eine feinsinnige Studie nach Liszts »Valse impromptu«, und der groteske »Exotische Bachantentanz« im zweiten Heft sind aparte Leckerbissen für die Pianistenzunft. *R. M. Breithaupt*

PRIMUS DIETZE: *Ciacona* nach einem Thema von Händel für Violine und Violon-

cello. »Hausmusik der Zeit«, Litolff-Verlag, Braunschweig.
Das Werk ist beim Preisausschreiben des genannten Verlags mit einem »empfehlenden Hinweis« ausgezeichnet. Die technischen Anforderungen (Doppelgriffe!) scheinen etwas hoch zu sein, wenn das Stück von Laien ausgeführt werden soll. *Herbert Müntzel*

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Der Berliner Komponist *Julius Bittner*, der durch einen Unglücksfall beide Beine verlor, hat neuerdings seinen unerschütterlichen Lebenswillen bekundet. Der Künstler hat eine neue Oper »Die junge Sängerin« vollendet, die demnächst zur Uraufführung gelangen soll.
Paul Hindemith arbeitet zur Zeit an einer abendfüllenden Oper, die das tragische Schicksal des Malers Mathias Grünewald zum Gegenstand hat. Dr. Wilhelm Furtwängler wird drei Stücke aus dieser Oper unter dem Titel »Symphonie Mathias der Maler« (nach der gleichnamigen Oper) in dem nächsten Sinfoniekonzert der Preuß. Staatskapelle am 12./13. März zur Uraufführung bringen.
Der Ostmarken-Rundfunk bereitet die Uraufführung der nachgelassenen Oper »Turandot« des in Königsberg geborenen und in Baden-Baden gestorbenen Komponisten *Adolf Jensen* vor. Das völlig in Vergessenheit geratene Werk, von dem ein von W. Kienzl bearbeiteter Klavierauszug bereits vor mehreren Jahrzehnten erschienen ist, scheint der Aufmerksamkeit der deutschen Bühnen bisher entgangen zu sein, denn es enthält eine so starke und stellenweise so dramatisch schlagkräftige Musik, wie man sie von dem Lieder- und romantischen Klavier-Komponisten Adolf Jensen nicht erwarten würde. Die Uraufführung wird musikalisch betreut von *Erich Seidler*.
Das Opernhaus in Frankfurt a. M. sicherte sich die Uraufführung der Oper »Doktor Johannes Faust« von *Hermann Reutter*. Das Textbuch ist von Ludwig Andersen, der auch das Textbuch zu Reutters erfolgreichem Oratorium »Der große Kalender« verfaßt hat.

*

Gemeinsam mit dem Hess. Landestheater Darmstadt gelangt im März im Opernhaus Essen mit der neuen Tanzbühne unter Leitung von *Jens Keith* das »Deutsche Frühlingsspiel« von *Karlheinz Gutheim* zur Uraufführung; es handelt sich um ein Werk, das seine tänzerischen Motive aus alten deutschen Volksbräuchen der Osterzeit herleitet.

OPERNSPIELPLAN

FREIBURG i. Br.: Aus Anlaß des 80. Geburtstages des Seniors der Deutschen Komponisten, *Heinrich Zöllner*, wird dessen Meisteroper »Die versunkene Glocke« erneut zur Aufführung kommen.
HELLERAU: Im Rahmen der Reichstheaterfestspiele wird Glucks »Alceste« nach der italienischen Urfassung übersetzt und bearbeitet von *Hermann Abert* aufgeführt werden.
MÜNCHEN: Die Münchner Wagner- und Mozartfestspiele finden vom 9. Juli bis 20. August statt. In dem jetzt festgelegten Programm sind insgesamt zwölf Mozart- und 21 Wagner-Aufführungen vorgesehen.
NÜRNBERG: Das Stadttheater wird in diesem Frühjahr mit *Ferruccio Busonis* bedeutendstem Bühnenwerk »Doktor Faust« hervortreten.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Von *Johann Nepomuk David* brachte der große Förderer seines Schaffens, Prof. *Friedrich Högner*, Leipzig, ein neues Werk, »Präludium und Fuge a-moll« zur ersten Aufführung. Im gleichen Konzert stellte Högner einen jungen Komponisten, *Max Martin Stein*, vor, dessen Tokkata in d-moll und Triosonate in G-dur für Orgel zur Uraufführung gelangte.
S. W. Müllers »Heitere Musik« für Orchester hat in der letzten Zeit bei zahlreichen Aufführungen, insbesondere in Berlin und Hamburg, unter *Furtwängler* sensationellen Erfolg gehabt. Zahlreiche weitere Aufführungen stehen bevor.
Karl Hasses Sinfonische Variationen über das Lied »Prinz Eugen der edle Ritter« kamen neuerlich in der Münchner Tonhalle unter Lei-

tung des Komponisten durch das Münchner Philharmonische Orchester zur Aufführung. Das Werk fand begeisterte Aufnahme.

Die von Prof. *Fritz Stein* unlängst herausgegebene 8stimmige »*Sonata Piano e Forte*« für zwei Bläserchöre von *Giovanni Gabrieli*, ein berühmtes Werk der italienischen Renaissance, wird in dieser Konzertzeit in Frankfurt, Kassel, Mannheim, Nürnberg, Liegnitz, Genf, Luzern und anderen Städten z. T. erstmals erklingen.

Die 2. Sinfonie von *N. Lopatnikoff* kam in New York durch das Philharmonische Orchester unter *Hans Lange* zur erfolgreichen Aufführung.

Hermann Reutters Kantate »Der glückliche Bauer« wird auf der diesjährigen Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes in Nürnberg zur Aufführung gelangen.

Eine sinfonische Arbeit *G. F. Malipieres* liegt jetzt abgeschlossen vor, die den Titel »Erste und letzte Sinfonie« führt.

Josef Haas hat ein neues abendfüllendes Oratorium »Das Lebensbuch Gottes« (Text nach Angelus Silesius) für Soli, Chor und kleines Orchester vollendet.

Der Komponist *Lorenzo Perosi* (Rom) arbeitet gegenwärtig an einer neuen Komposition, einer achtstimmigen Messe für zwei Chöre, und an einem neuen Tedeum.

Der Leipziger Universitätsmusikdirektor *Hermann Grabner* vollendete einen neuen Zyklus für Männerchor »Der Fackelträger«, der der SA. gewidmet ist.

Edmund v. Borck, der durch seinen großen Erfolg beim Internationalen Musikfest in Amsterdam die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, erhielt aus Rom den Auftrag, ein Orchesterwerk zu schreiben. Das nahezu beendete Werk, »Präludium und Fuge für kleines Orchester«, soll unter *O. Piccardi* am 3. März in Rom zur Uraufführung gelangen.

Hermann Simon arbeitet an einer »Luthermesse«, die der Thomaskantor Prof. *Straube* in Leipzig zur Uraufführung bringen wird. Gleichzeitig hat der Deutsche Sängerbund ein größeres Chorwerk bei Hermann Simon in Auftrag gegeben.

Die Orchestersuite von *Hans Wedig* gelangt in diesem Winter in Hamburg, Leipzig, Schwerin und Heidelberg zur Aufführung.

KONZERTE

AMSTERDAM: Das *Waleson-Quartett* spielte hier und in anderen Musikzentren Hollands die Erst-Aufführungen von folgenden Streichquartetten: Schönberg (op. 30), Bartok (op. 17), Kodaly (op. 10), Milhaud (7e), Butting (op. 36) und Gruenberg (Four Indiscretions) und Bliß (Quintett für Oboe und Streichquartett).

BASEL: *Wolfgang Fortners* »Konzert für zwei Soloviolinen, Solocello und Streichorchester« hatte bei der Uraufführung unter Leitung von *Paul Sacher* einen großen Erfolg bei Publikum und Presse.

BELFAST: Neben Werken von Reger und Karg-Elert brachte der irische Rundfunk eine Fantasie aus dem Choralstudium op. 12, von dem Dresdner Komponisten *Paul Krause*, zum Vortrag.

BRÜSSEL: *Erich Kleiber* dirigierte sein 2. Brüsseler Konzert mit triumphalem Erfolg in Anwesenheit der Königin.

DRESDEN: *Kurt Kreiser* eröffnete mit dem Sinfonieorchester »*Dresdner Philharmonie*« im akustisch vorzüglichen »Dresdner Albert-Theater« (Kgl. Schauspielhaus ehem.) die fünfte Reihe seiner historisch-pädagogischen Orchesterkonzerte.

HAARLEM: *Paul Kletzkis* Werk 25, Konzertmusik für Orchester, wurde unter Leitung des Dirigenten des Residenz-Orchesters, Dr. P. Anrooj, uraufgeführt. Weitere Aufführungen folgen in Haag und Rotterdam.

HALLE: *Hermann Grabners* »Gesang zur Sonne« für Altsolo, Chor und großes Orchester nach Worten von *Hans Carossa* wurde von der Robert-Franz-Singakademie unter Leitung von Prof. Dr. *A. Rahlwes* uraufgeführt. Das Programm des gleichen Konzerts brachte Beethovens »Ruinen von Athen« in neuer Konzertfassung.

KOPENHAGEN: Domorganist Prof. *Fritz Heitmann* brachte auf Einladung des Kopenhagener Bach-Vereins den gesamten »3. Teil der Klavierübung« (Deutsche Orgelmesse) von *Joh. Seb. Bach* in der Nicolaikirche in Kopenhagen zur Erstaufführung in Dänemark. Das monumentale Werk, vorgetragen auf einer neuen Barock-Orgel des Orgelbaumeisters *Zachariassen-Apenrade*, hinterließ so starken Eindruck, daß eine Wiederholung der Aufführung in Aussicht genommen ist.

LIEBWERDA: In der Zeit vom 31. Mai bis 3. Juni findet in Bad Liebwerda das erste tschechoslowakische Kammermusikfest statt. Vorgesehen im Programm sind bisher vier Hauptkonzerte und eine geistliche Abendmusik.

LONDON: Im Mai findet in London ein dreitägiges Musikfest statt, wobei *Paul Hinde-*

miths Oratorium »Das Unaufhörliche« und eine neue Sinfonie des englischen Komponisten *Elgar* erstaufgeführt werden.

NEW YORK: Unter der hervorragenden Leitung von *Margarete Dessoff* kamen *Hugo Herrmanns* neue »*Chorvariationen*« nach den Sonnengesängen von Franziskus von Assisi zu solch wirkungsvoller Uraufführung, daß dieselben demnächst zur Wiederholung gelangen sollen. Die gesamte Presse lobt diese neue Komposition als ein »tieferlebtes und zukunftsreiches Tonwerk von erhabener Schönheit, es erhielt eine bewundernswerte Uraufführung...« (New York Times). »Diese Sonnengesänge sind von eigenartig hohem Niveau und ungewöhnlichem Verdienst... zeugen von dem feinen Geschick und einem nicht kleinen Grad der Intuition des Komponisten und wurde der ganze Chor von der Macht des Werkes hingerissen...« (New York Sun). »Mit den Chorvariationen hat Hugo Herrmann eine neue liturgische Schreibweise gefunden, die eine glückliche Bindung mittelalterlicher Polyphonie mit modernem, deklamatorischem Stil darstellt« (New Yorker Staatszeitung). In einem Nachmittagskonzert der Sendegruppe West aus Stuttgart kam der neue Liederzyklus »*Deutschen Sängers Mahnung*« nach Texten von Ernst Bertram, dem erfolgreichen Stefan George-Schüler, zu wirkungsvoller Uraufführung, darüber das Stuttgarter Neue Tagblatt berichtet: »...Sehr ernst und gehaltvoll ist Herrmanns neuer Liederzyklus »*Deutschen Sängers Mahnung*« ...auffallend die schöne Singbarkeit und der edle Schwung der vokalen Partie.

ROTTERDAM: Die 2. Sinfonie von *Henk Badings* kam mit großem Erfolg zur Aufführung. Die Presse hebt in diesem neuen Werk des hochbegabten jungen Holländers insbesondere die große Gestaltungskraft, die persönliche Note und die wirkungsvolle Instrumentation hervor.

SÄCKINGEN: Zu dem vor Jahren durch Schüler des Scheffel-Gymnasiums uraufgeführten Totentanzspiel »*Neun Bilder des Todes*« von *Gustav Henselmann* (Säckingen) hat *Kurt Layher* eine begleitende und untermalende Musik (teils unter Benutzung alter Volksweisen) geschrieben. Das Werk wird in dieser neuen Fassung voraussichtlich in der Karwoche hier aufgeführt werden.

SCHANGHAI: Als erster deutscher Dirigent wurde Prof. *Klaus Pringsheim* von der städtischen Behörde eingeladen, eine Reihe von Sinfoniekonzerten des dortigen Philharmonischen Orchesters zu dirigieren.

TOKIO: Zur Feier des bevorstehenden 70. Geburtstages von *Richard Strauß* veranstaltet die Kaiserliche Musikakademie ein Festkonzert unter Leitung von Prof. *Klaus Pringsheim*, das ausschließlich Erstaufführungen von Werken des deutschen Meisters gewidmet ist. Damit will die japanische Akademie nicht nur den größten lebenden Komponisten der Gegenwart ehren, sondern gleichzeitig die hohe Achtung und Wertschätzung dokumentieren, deren sich deutsche Musik überall in der Welt erfreut.

WIEN: *Oswald Kabasta* brachte in der *Ravag Franz Schmidts* C-dur-Sinfonie, *Ebbe Hameriks* Variation über ein altdänisches Motiv und *Egon Wellesz* Klavierkonzert. Solist war *Walter Frey*. — Der Wiener Rundfunk brachte *Hermann Zilchers* Tanzfantasie für großes Orchester, op. 71, zur Ursendung.

ZÜRICH: Am 6. Januar fand die Uraufführung von *Paul Kletzkis* op. 28 Oktett für zwei Violinen, Bratsche, Cello, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn durch die Kammermusikvereinigung der *Berliner Philharmoniker*, die das Werk in ihr Repertoire aufgenommen hat, statt.

PERSONALIEN

Von der *Reichsleitung des nationalsozialistischen Lehrerbundes*, Abteilung Erziehung und Unterricht, Fachabteilung Musik, wurde Prof. Dr. *Hasse* mit der *Leitung der Fachgruppe Musikhochschulen betraut.*

Generalmusikdirektor *Eugen Papst* dirigierte im Gewandhaus in Leipzig *Bruckners* Achte Sinfonie. Von der Berliner Philharmonie wurde er zur Leitung von zwei Konzerten in den Monaten Februar und März eingeladen. *Max Strub*, Professor für Violinspiel an der Hochschule für Musik in Berlin, erhielt den ehrenvollen Antrag, die Leitung der Meisterklasse an der Akademie der Tonkunst in München zu übernehmen. Es ist jedoch gelungen, ihn seinem bisherigen Wirkungskreis zu erhalten, so daß seine künstlerische und pädagogische Kraft auch fernerhin der Hochschule und dem Berliner Musikleben zur Verfügung steht.

Prof. *Robert Reitz* (Viola d'amore), Konzertmeister *Walter Schulz* (Viola da Gamba) und *Marthe Bereiter* (Cembalo) haben sich zu einem »Weimarer Kammertrio für alte Musik« zusammengeschlossen.

Erich Kleiber wurde schon jetzt zu einem

großen Konzertzyklus im Jahre 1935 im Rahmen der Weltausstellung in Brüssel eingeladen.
Die Königliche Akademie Santa Cecilia in Rom hat *Wilhelm Furtwängler* zu ihrem Ehrenmitglied ernannt.
Prof. *Adolf Ruthardt*, der hochangesehene Leipziger Klavierpädagoge, feierte am 9. Februar seinen 85. Geburtstag. Viele namhafte Künstlerinnen und Künstler sind aus Ruthardts Schule hervorgegangen. Neben dieser reichen pädagogischen Tätigkeit fand der Meister noch Zeit zu kompositorischer und schriftstellerischer Arbeit. Insbesondere bereicherte er die Klavier-Literatur durch eine große Zahl wertvoller, vorwiegend instruktiver Werke.
Als Nachfolger des vor Jahresfrist nach Berlin übergesiedelten Direktors der Staatlichen Musikhochschule in Weimar ist der Leiter des Städtischen Musikwesens in Remscheid, Kapellmeister Prof. Dr. *Felix Oberborbeck*, gewonnen worden.
Generalmusikdirektor *Paul Schmitz* (Leipzig) wird auf Einladung der Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater als Gastdirigent bei den Münchener Festspielen 1934 mitwirken.
Der bekannte Musikschriftsteller Prof. Dr. *Oskar Bie* beging am 9. Februar seinen 70. Geburtstag. *Bie* stammt aus Breslau, wo er auch die Schule besuchte; er studierte Kunstgeschichte an den Universitäten Breslau, Leipzig und Berlin und promovierte im Jahre 1886. Seine musikalischen Studien betrieb er bei Xaver Scharwenka. Bereits 1890 habilitierte er sich als Privatdozent für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Charlottenburg, 1901 wurde er zum Professor ernannt. Seit vielen Jahren ist Bie als Musikkritiker in Berlin tätig. Von seinen zahlreichen Schriften über Musik sind wohl die verbreitetsten »Das Klavier und seine Meister«, »Die moderne Musik und Richard Strauß«, »Der Tanz« und »Die Oper«.
Karl Hoyer, dem früheren Organisten der Chemnitzer Jakobi-Kirche, der jetzt als Lehrer am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig und als Organist zu St. Nikolai in Leipzig wirkt, wurde der Professor-Titel verliehen.
Der Kölner Komponist, Hochschullehrer und Musikschriftsteller Prof. Dr. *Hermann Unger* wurde mit Ermächtigung des Ministers für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung durch den Oberpräsidenten der Rheinprovinz zum Mitglied des Prüfungsausschusses der Privatmusiklehrerprüfungen bestimmt.
Zur 125. Wiederkehr des Gründungstages der *Zelterschen Liedertafel in Berlin* hat der Reichspräsident dem Professor *Georg Schumann* die Goethe-Medaille verliehen.
Prof. *Günther Ramin* hat mit Rücksicht auf seine Leipziger künstlerischen Verpflichtungen um Lösung des Vertrages mit der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin gebeten und wird mit Ende des Wintersemesters seine Berliner Lehrtätigkeit aufgeben.
Zum Domkapellmeister an der St. Hedwigs-Basilika in Berlin ist vom 15. Februar ab der Präfekt an der Kirchenmusikschule in Regensburg, Dr. phil. *Karl Forster*, berufen worden. Sämtliche von Dr. Forster komponierten a cappella-Messen und Motetten wurden durch den Münchener Domchor uraufgeführt.
Am 22. Februar beging *Paul Schwers*, der Herausgeber der »Allgemeinen Musikzeitung«, seinen 60. Geburtstag.

TAGESCHRONIK

Kommende deutsche Musikfeste. Bereits jetzt stehen schon die Daten für eine Reihe deutscher Musikfeste in der ersten Hälfte dieses Jahres fest. Es besteht kein Zweifel darüber, daß die Zahl dieselbe Höhe hält wie im Vorjahr. So sind vorgesehen: im Mai ein Musikfest und eine Beethoven-Woche in Bonn — vom 1. bis 2. April das Schlesische Evangelische Kirchenmusikfest in Breslau — Historische Schloßkonzerte im Fürstensaal des Bruchsaler Schlosses im Mai — eine Musikfestwoche in Donaueschingen während des September — eine Theater-Festwoche, verbunden mit einem Musikfest in Bad Elster während der zweiten Julihälfte — das Spohrmusikfest zum 75. Todestage des Komponisten in Kassel im Oktober — ein Händelfest vom 16. bis 18. Juni in Krefeld-Uerdingen — acht Schloßkonzerte in den Monaten Juni bis September in Ludwigsburg — das 3. Internationale Brucknerfest im Mai in Mannheim — vom 6. bis 8. Juli die vierte Nürnberger Sängerwoche in Nürnberg — im Juli das Musikfest »Das junge Deutschland« in Bad Pyrmont — Mitte August das Thüringische Musikfest in Bad Salzungen — in der zweiten Hälfte des Juli eine Musikfestwoche in Swinemünde — vom 3. bis 7. Juni das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Wiesbaden.
Das *Münchner Reichs-Sinfonieorchester* unter Kapellmeister *Franz Adam* brachte auf seiner erfolgreich verlaufenen Italien-Fahrt u. a. *Regers Ballett-Suite* unter großem Beifall zu Gehör.
Unter dem Vorsitz des Musikhistorikers *Leo-*

pold Bellan hat sich in Paris ein Komitee gebildet, das sich auf die Suche nach neuen Volksliedern in Frankreich begeben will. Es wird eine Reihe von Wettbewerben ausgeschrieben werden, die auch die Pariser Straßensänger einbeziehen sollen.

Vor dem Opernhaus in *Nürnberg* ist die *Aufstellung einer Kolossalfigur Richard Wagners* vorgesehen. Das dort stehende von Professor Roth geschaffene Beethoven-Denkmal soll einen günstigeren Platz erhalten, von dem sich der weiße Marmor des Denkmals besser abheben kann.

Die *Deutsche Musik-Bühne* gastierte im Januar in Mitteldeutschland und dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet und hatte dort so ungewöhnliche Erfolge, daß sie zu einer zweiten Tournee durch dieses Gebiet Deutschlands für die zweite Hälfte des Monats April gebeten worden ist.

Der Bassist *Rudolf Watzke* hatte in Griechenland und Jugoslawien auf seiner Reise, die er im Auftrage der Deutschen Kunstgesellschaft durchführte, ungewöhnlich große Erfolge zu verzeichnen. In Athen ist ihm das Ritterkreuz des Ordens vom Heiligen Georg verliehen worden, eine Auszeichnung, die nur selten einem ausländischen Künstler zuteil wird.

Das *Kapitel der Kathedrale von Trient* hatte im Jahre 1891 sechs berühmte musikalische Kodices, die, um die Mitte des 15. Jahrhunderts zusammengestellt, eine umfassende Sammlung heiliger und profaner Musik ihrer Zeit darstellen, an die österreichische Regierung veräußert, die sie aber auf Grund der Friedensverträge im Jahre 1921 an Italien abgeben mußte. Nachdem die einzigartigen Trientiner Handschriften bis jetzt in Wien geblieben waren, um einer schon vor dem Kriege begonnenen Veröffentlichung in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« zur Grundlage zu dienen, sind sie jetzt den italienischen Behörden ausgehändigt und im Nationalmuseum zu Trient untergebracht worden.

Die Harmoniemusik *Oerlikon-Seebach* hatte die Durchführung des kantonalen Musikfestes 1934 übernommen und das bestellte Organisationskomitee war bereits mit den Vorarbeiten beschäftigt. Mit Rücksicht auf die außerordentlich geringe Anmeldung und in Anbetracht der allgemein schlechten Wirtschaftslage und der großen Arbeitslosigkeit hat das Organisationskomitee mit Zustimmung des Kantonalverbandes beschlossen, die Durchführung des kantonalen Musikfestes 1934 auf bessere Zeiten zu verschieben.

Die erste Schleifladenorgel in Berlin nach elektro-pneumatischem System, die unter Hinzuziehung von Professor Ramin fertiggestellt wurde, ist am 6. Februar in der Paulus-Kirche zu Berlin-Zehlendorf durch ein Konzert der Organistin *Traute Wagner* eingeweiht.

Der badische Sängerbund beabsichtigt, in nächster Zeit ein *neues, zeitgemäßes Liederbuch* herauszubringen. Da für einen umfangreichen Band augenblicklich weder vom Bund, noch von den Vereinen die nötigen Geldmittel aufzubringen sind, wird das neue Liederbuch in Lieferungen erscheinen. Mit Rücksicht auf das starke Bedürfnis nach guten vaterländischen Chören soll die 1. Lieferung (mit etwa 16 bis 20 Liedern) ausschließlich dem Vaterlands- und Soldatenliede vorbehalten sein. (Spätere Lieferungen anderen gediegenen Inhalts folgen dann in Abständen.)

Der gemischte Chor des Gau Berlin der NSDAP., der unter der Leitung von Dr. *Max Burkhardt* steht, hat seine Übungen wieder aufgenommen. Geübt werden: Volkslieder a cappella, Brahms' Ein deutsches Requiem, Bachs aktus tragicus und zwei Uraufführungen.

Die italienische Regierung hat dem Programm des dritten Internationalen Musikfestes, das aus Anlaß des Biennale d'Arte vom 8. bis 16. September dieses Jahres in Venedig stattfindet, zugestimmt und hat auch die Auswahl der einheimischen und ausländischen Musiker genehmigt, die an der Kundgebung teilnehmen sollen. Von Ausländern werden vertreten sein *Alban Berg* mit der »Lyrischen Suite« für Streichquartett, *Arthur Honegger* mit einer Komposition für eine kleine Instrumentalgruppe, *Maurice Ravel* mit drei Gesängen, Stravinsky mit einer neuen kammermusikalischen Arbeit, ferner *Constant Lambert*, *Paul Kadosa*, *Martinu*, *Popoff* und *Karol Szymanowski*.

Im Rahmen ihrer Veröffentlichungen gibt die Max-Reger-Gesellschaft in Leipzig ein thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke Max Regers heraus. Die erste Lieferung des Verzeichnisses, die die Werke eins bis zehn umfaßt, ist erschienen.

Die von *Walter Damrosch* gegründete New Yorker Oratorien-Gesellschaft kündigt anläßlich ihres 60jährigen Jubiläums für die Zeit vom 1. bis 3. Mai ein Bach-Fest an. Man wird zwei Kantaten, das »Magnificat«, Orgel- und Kammermusikwerke und zum erstenmal in New York die »Matthäuspassion« ungekürzt

hören. *Albert Stößel* ist der musikalische Leiter des Festes.

An der Staatsoper in Wien ist den Solosängern *Franz Völker* und *Alfred Jerger* der Titel Kammersänger und den Solosängerinnen *Viorica Ursuleac, Gertrude Rünger* und *Maria Gerhart* der Titel Kammersängerin verliehen worden.

Der russische Rundfunk hat jetzt einen Dreijahresplan für Musiksendungen aufgestellt, um die Hörer zur Oper und zur Sinfonie zu erziehen. Als Sendungen deutscher Opern sind bisher vorgesehen Mozarts »Zauberflöte«, Wagners »Walküre« und die »Elektra« von Richard Strauß.

Der *Musikverlag Ernst Eulenburg*, Leipzig, konnte am 1. Februar d. J. auf ein 60jähriges Bestehen zurückblicken. Der Verlag, der von Anfang an Unterrichts- und Hausmusik, später besonders Chor- und Orchestermusik gepflegt hat, verdankt seinen heutigen Weltruf seiner 1892 begonnenen einzigartigen Sammlung: »Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe«, die seit mehreren Jahrzehnten in allen Ländern, wo Musik getrieben wird, Eingang gefunden hat. Der Gründer Ernst Eulenburg konnte noch das 50jährige Bestehen der Firma erleben, während dessen Sohn, Dr. Kurt Eulenburg, seit 1911 Mitinhaber und seit 1926 Alleininhaber ist.

Die komische Volksoper »Der Dorfrichter von Kozlau« von *Josef Vlach-Vruticky*, Dirigenten der Philharmonie in Ragusa, Jugoslawien, hat den Preis für Kunst und Wissenschaft der Stadt Prag erhalten.

Das *Palucca-Tanztrio* (Herta Fischer, Charlotte Hölzner, Marianne Vogelsang) gab in Dresden einen erfolgreichen Abend und unternimmt in der nächsten Zeit einige Gastspielreisen.

Die *Aufnahmeprüfungen* der Orchesterschule der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik, Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, finden in der Zeit vom 3. bis 6. April 1934 statt. Bewerber wollen sich mit dem Sekretariat der Hochschule in Verbindung setzen.

Im Frühjahr 1934 finden in Westfalen folgende zwei *Privatmusiklehrerprüfungen* statt: Münster: 24. März 1934; Dortmund: 21. April 1934. Meldungen sind sechs Wochen vor Beginn der Prüfungen unter Beifügung der in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vorgeschriebenen Papiere an den Herrn Oberpräsidenten, Abteilung für höheres Schulwesen in Münster i. W., Schloßplatz 7, zu richten.

TODESNACHRICHTEN

In Hannover † im Alter von 63 Jahren der Musikschriftsteller *Georg Capellen.* Er setzte sich gemeinsam mit *Felix Weingartner* und anderen für Abschaffung der transponierenden Schreibweise gewisser Blasinstrumente sowie für Vereinfachung des Schlüsselsystems ein, ohne mit seinen Anschauungen durchdringen zu können. Ein zweites Sonderarbeitsgebiet von ihm war die Erforschung exotischer Musikstile. Auf diesem Felde betätigte er sich auch selbstschöpferisch durch Vertonung japanischer Liedtexte und Bearbeitung exotischer Volksliedmusik. Seit 1914 lebte er in Hannover als Musikkritiker.

Wilhelm Heinefetter † im Alter von 99 Jahren. Siehe Seite 431.

Am 4. Januar † nach längerer schwerer Krankheit der bekannte Gesanglehrer *Curt Hoche.* Der deutsche Kunstgesang verliert mit ihm einen bedeutenden Pädagogen.

In dem kleinen böhmischen Städtchen Pisek im Ruhestand lebend, verstarb der bekannte Geiger Prof. *Otakar Sevcik* im Alter von 82 Jahren.

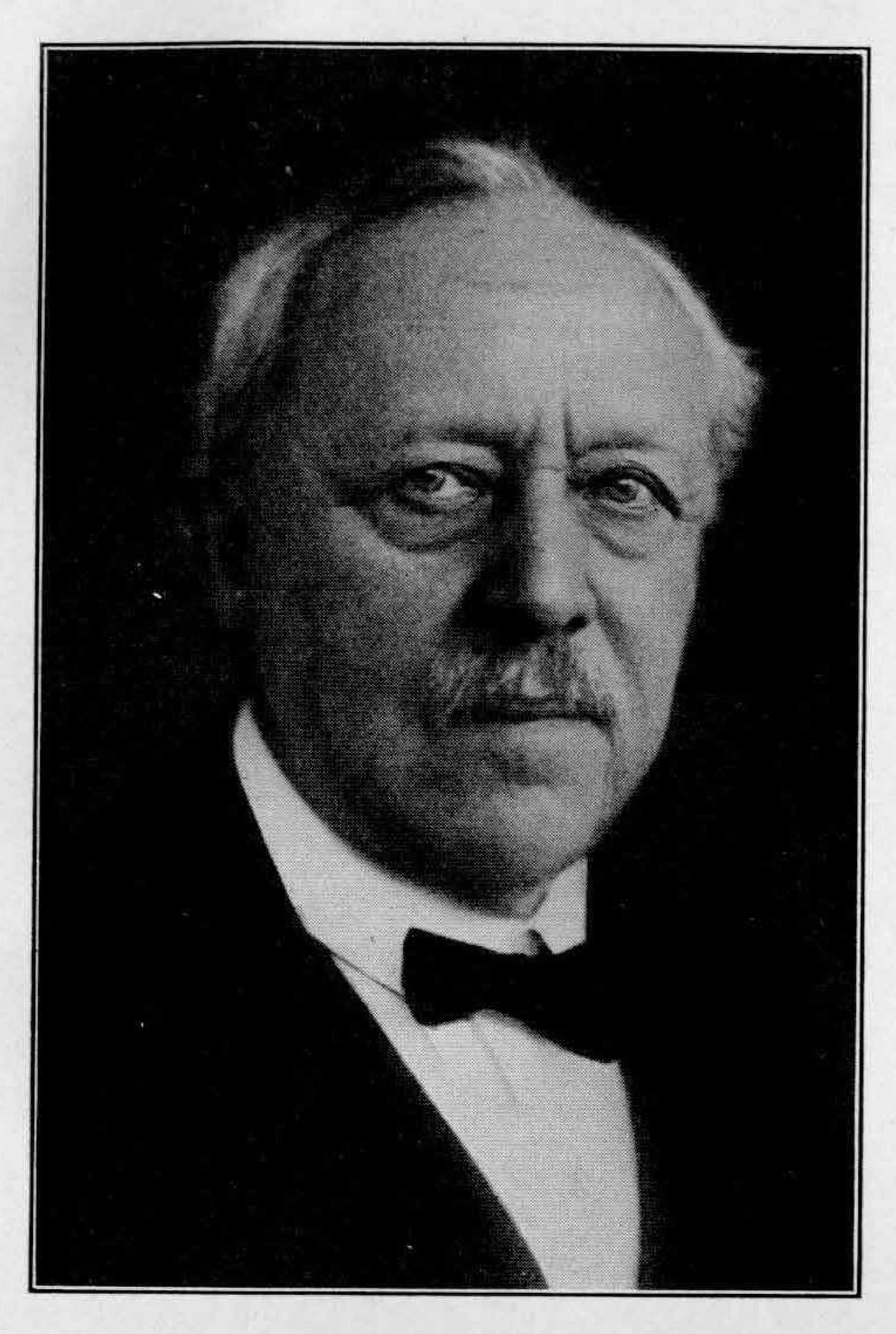
Edward Speyer, geb. am 14. Mai 1839 in Frankfurt a. M. als jüngster Sohn des Liederkomponisten Wilhelm Speyer, † am 8. Januar 1934 in England. Er veröffentlichte 1925 im Drei Masken Verlag (München) die Biographie seines Vaters. Nach dem Tode seiner ersten Frau Helene, geb. Forsboom, vermählte sich Edward Speyer mit Antonia, geb. Kufferath, Schülerin von Julius Stockhausen und Pauline Viardot-Gancia, ehemals eine geschätzte Interpretin der Lieder von Schumann und Brahms.

Verantwortlicher Schriftleiter: Johannes Günther, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

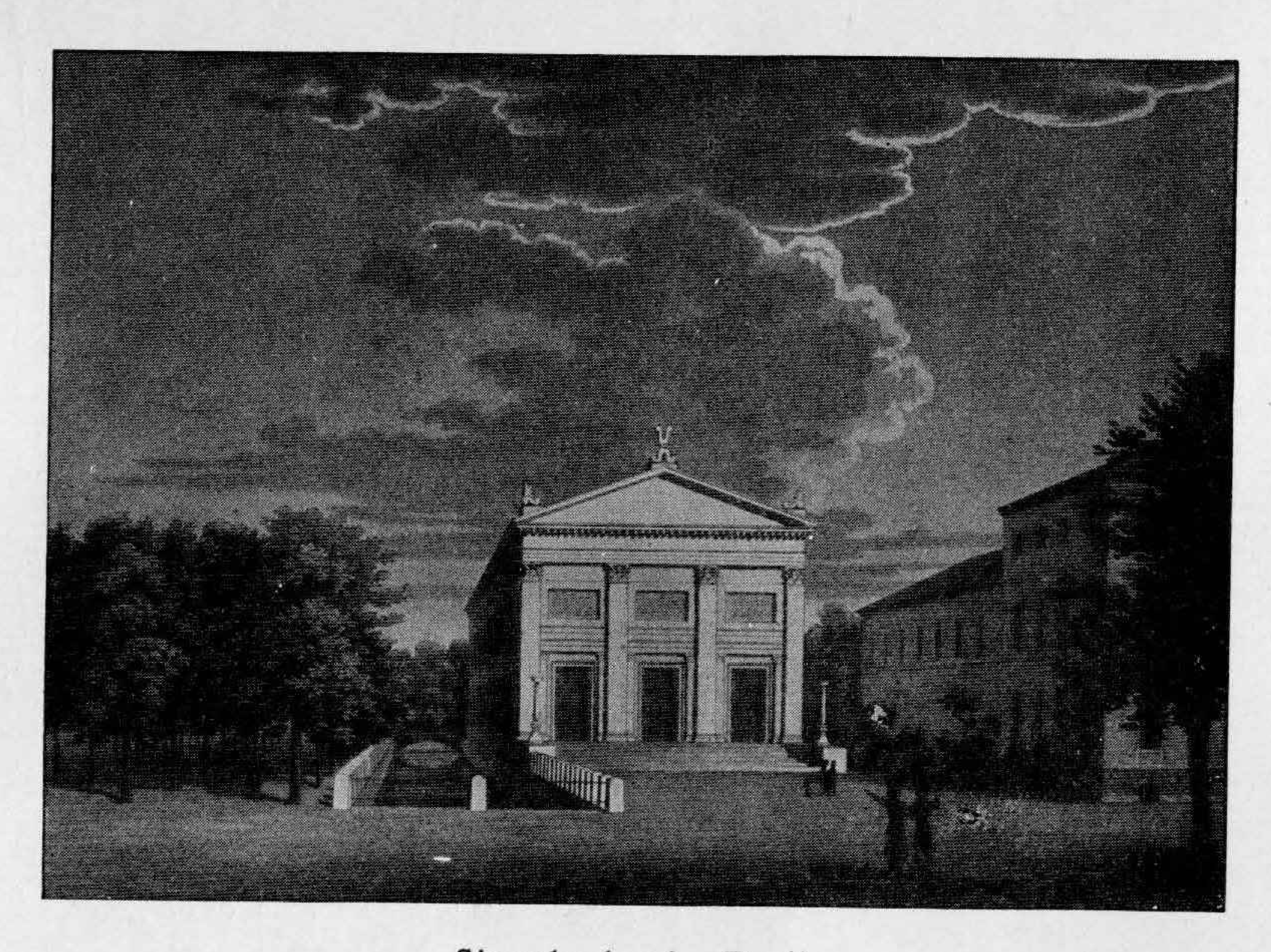
Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

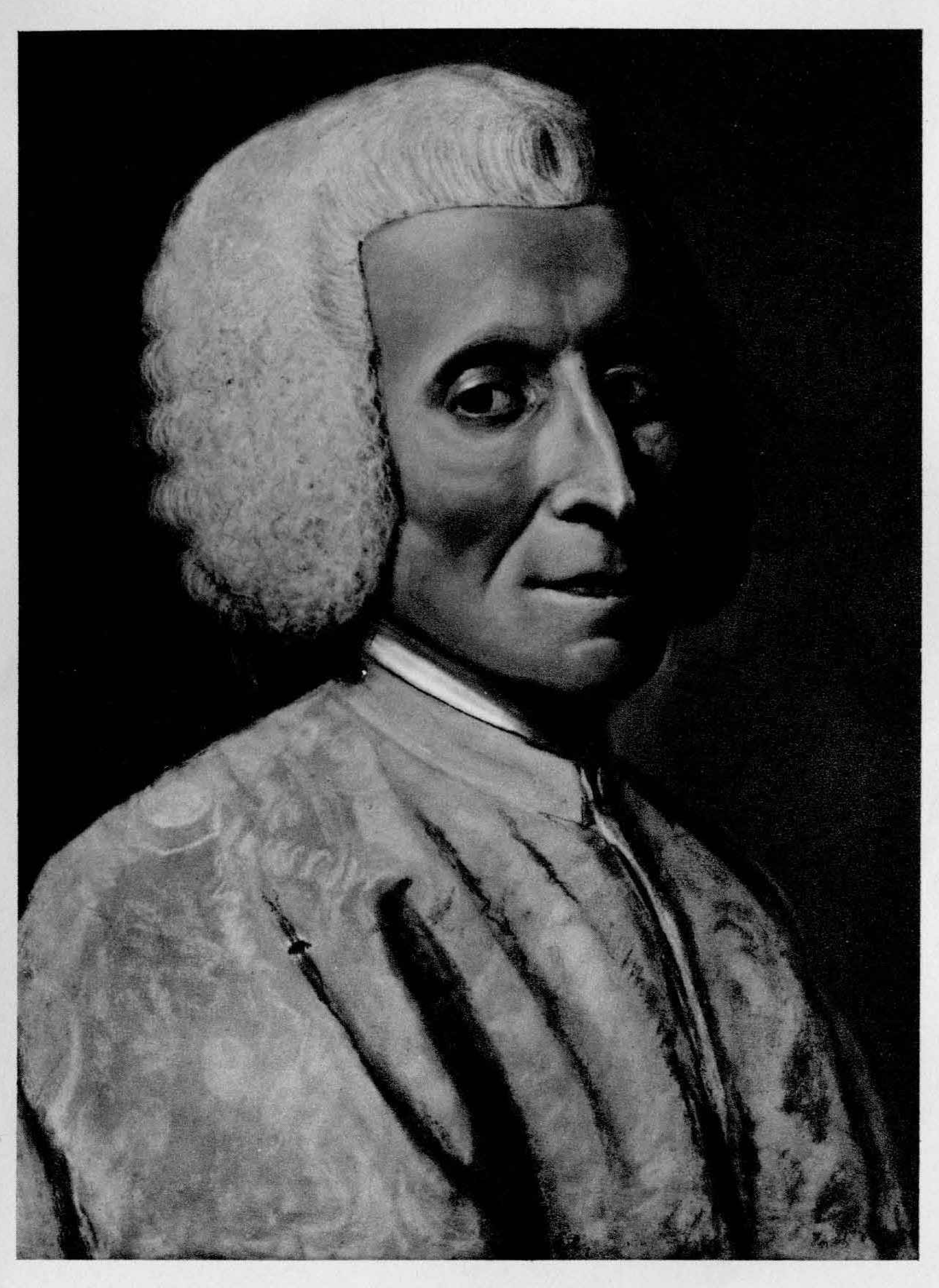
Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig


Georg Schumann


Hermann Unger


Singakademie, Berlin



VINCENT LÜBECK (1654—1740)
Pastellbild im Altonaer Museum



Rudolf Peterka



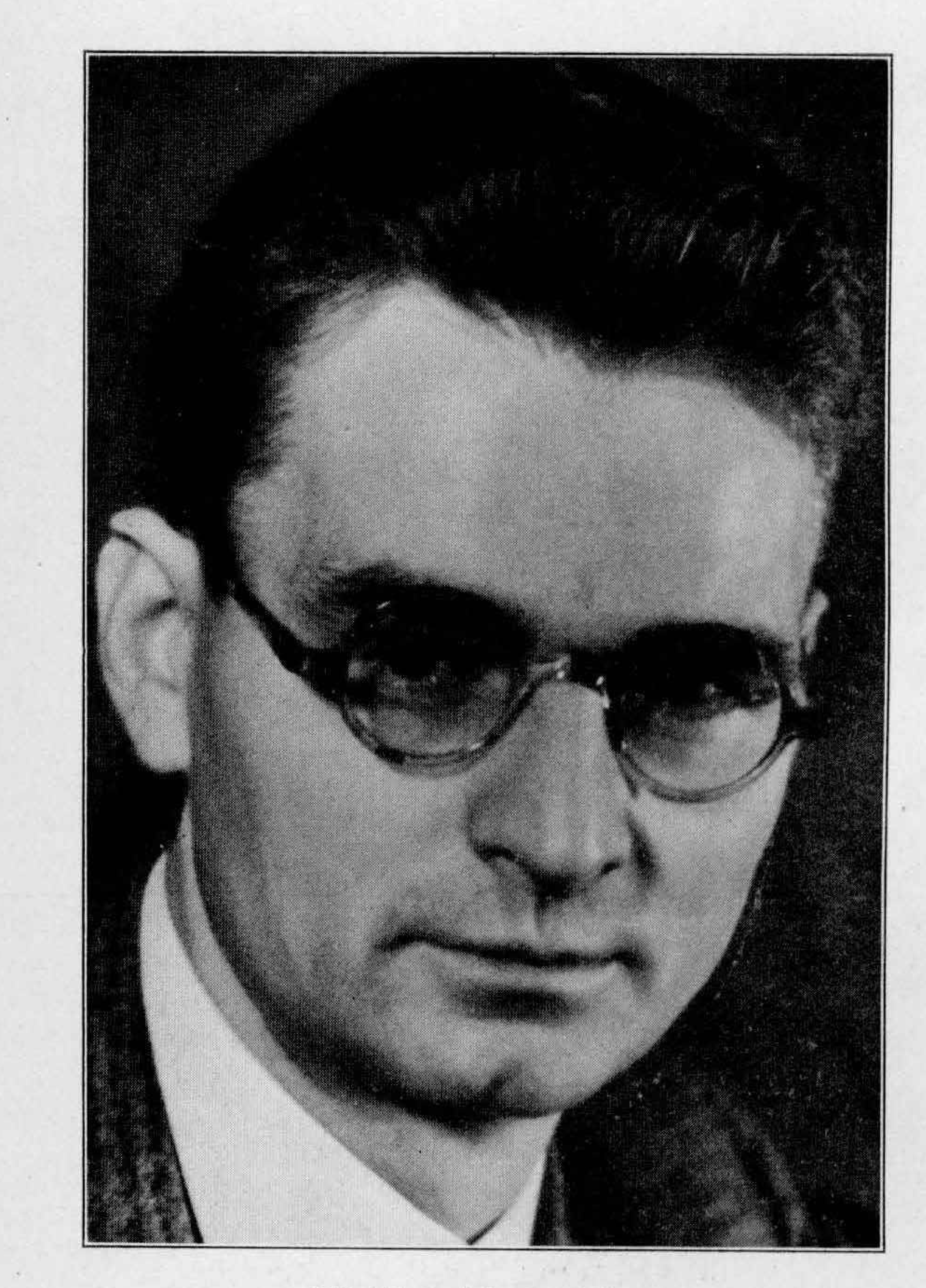
Hermann Abendroth



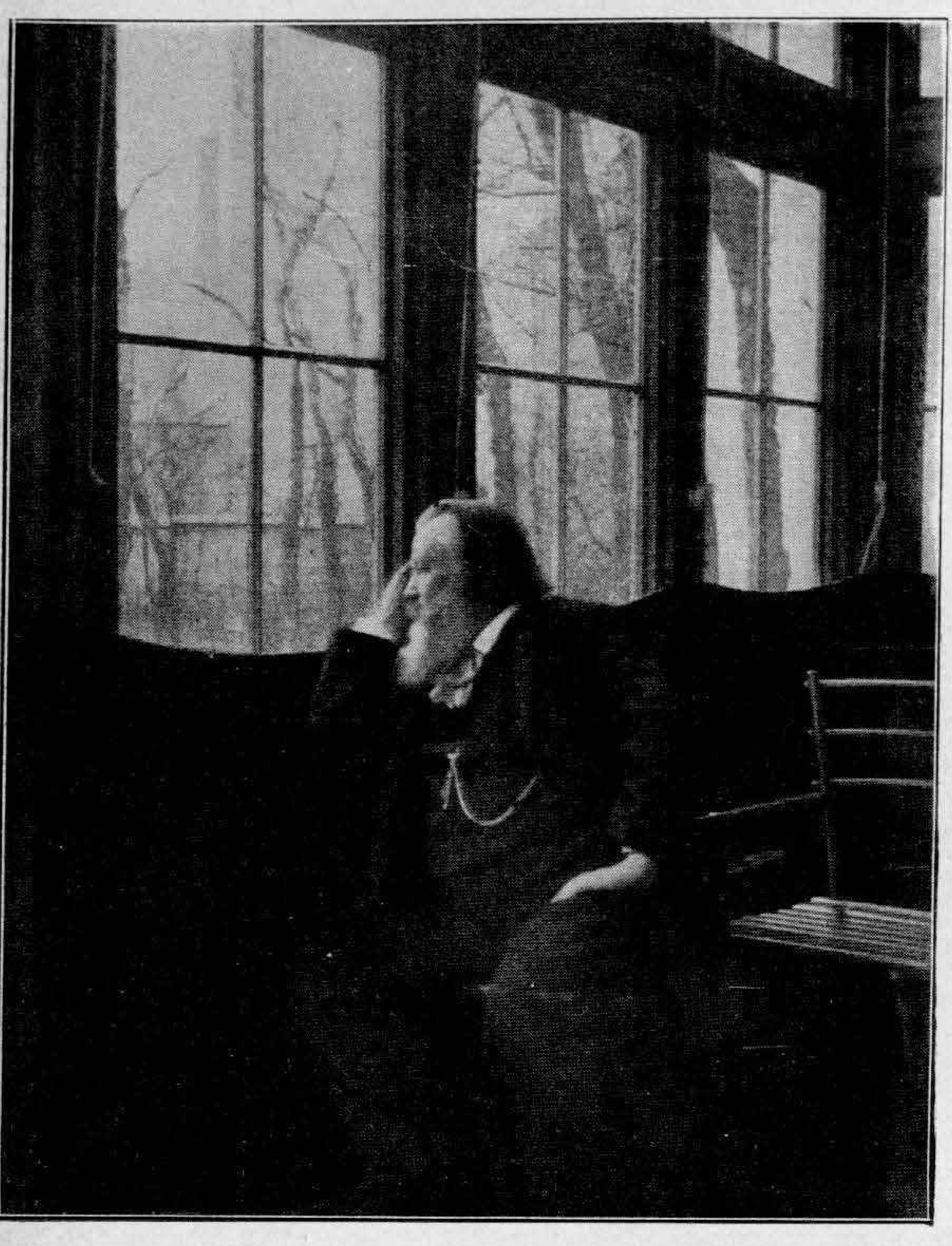
Georg Ludwig Jochum



Hugo Balzer



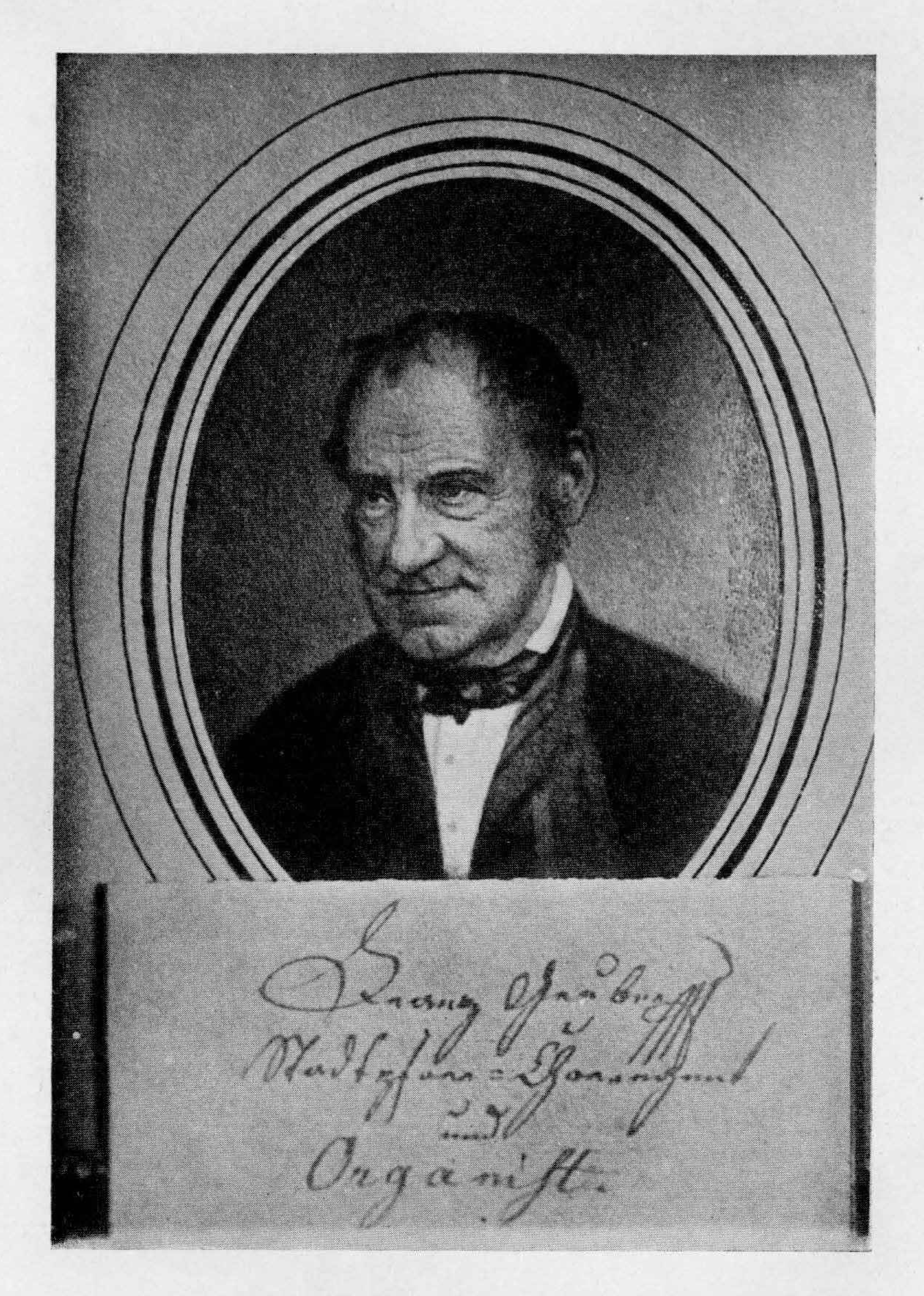
Walther Meyer-Giesow



In der Veranda des Fellingerschen Hauses
(Ostermontag, 26. März 1894)



Der engere Freundeskreis
sitzend: Gustav Walter, Ed. Hanslick, Rich. Mühlfeld;
stehend: Ignaz Brüll, Anton Door, Jos. Gänsbacher,
Jul. Epstein, Rob. Hausmann, E. Mandyčzewsky



FRANZ GRUBER

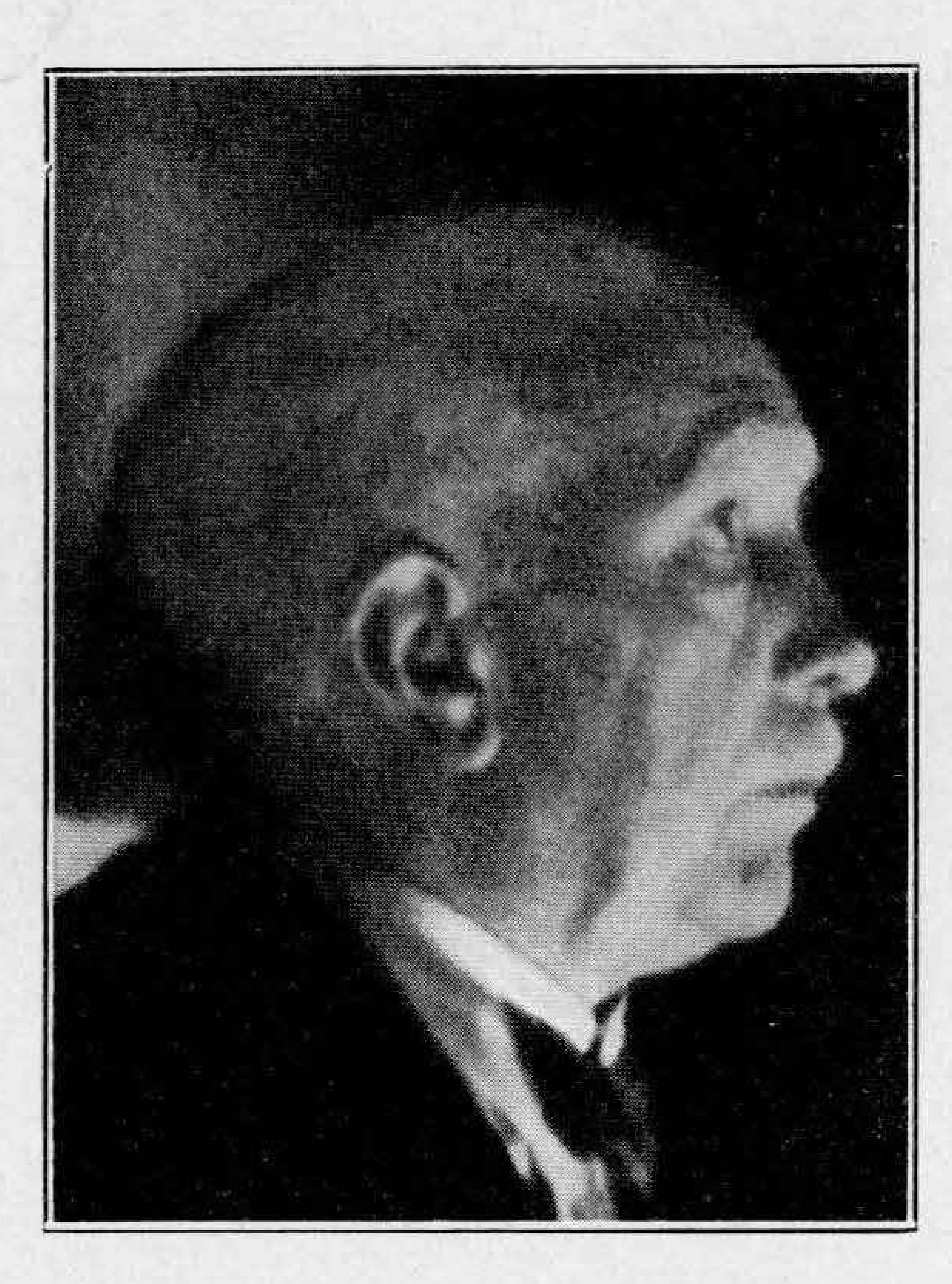


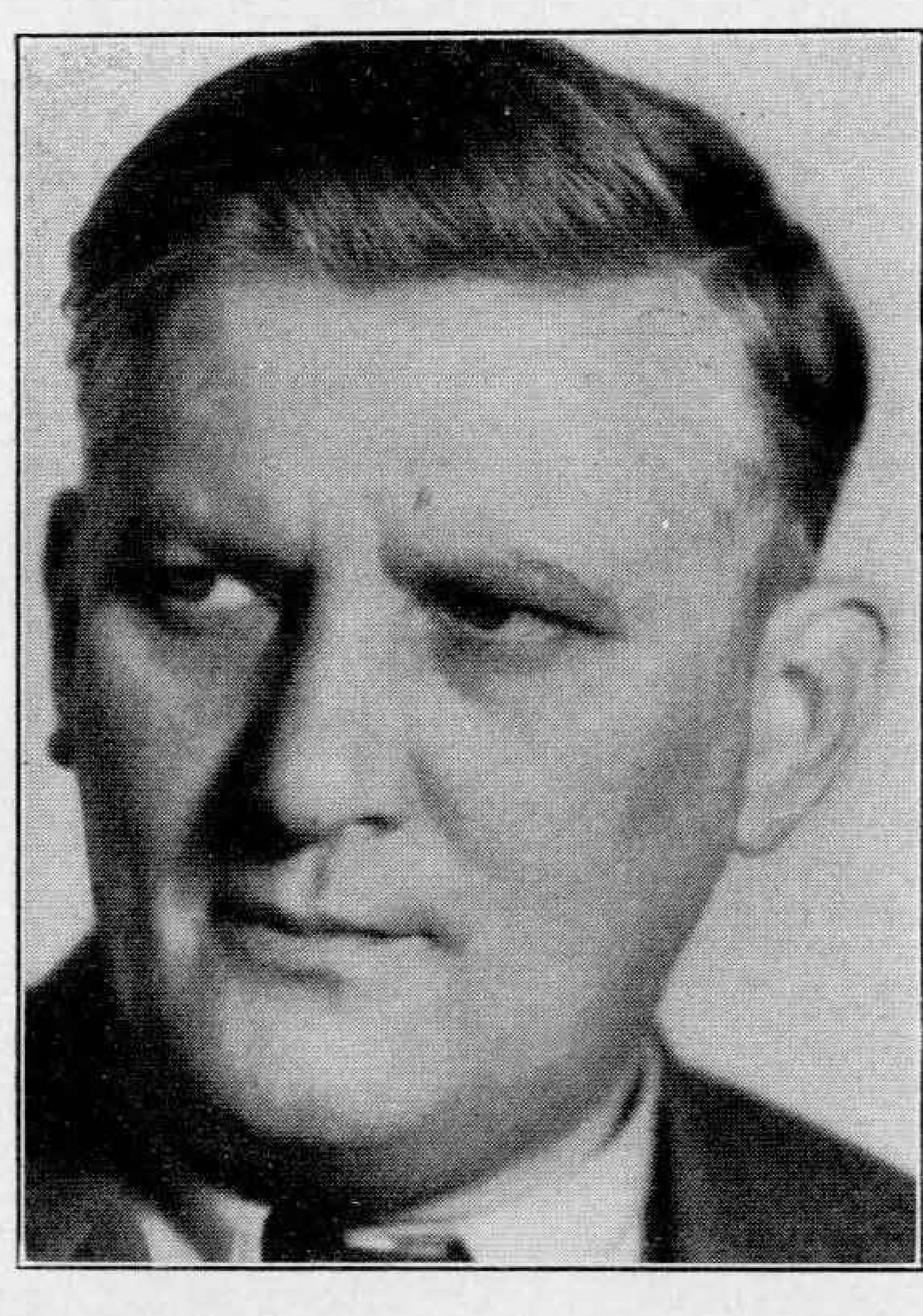
Ed. Birlo, phot.

HANS PFITZNER


Paul Graener


Fritz Stein


Präsident Richard Strauß

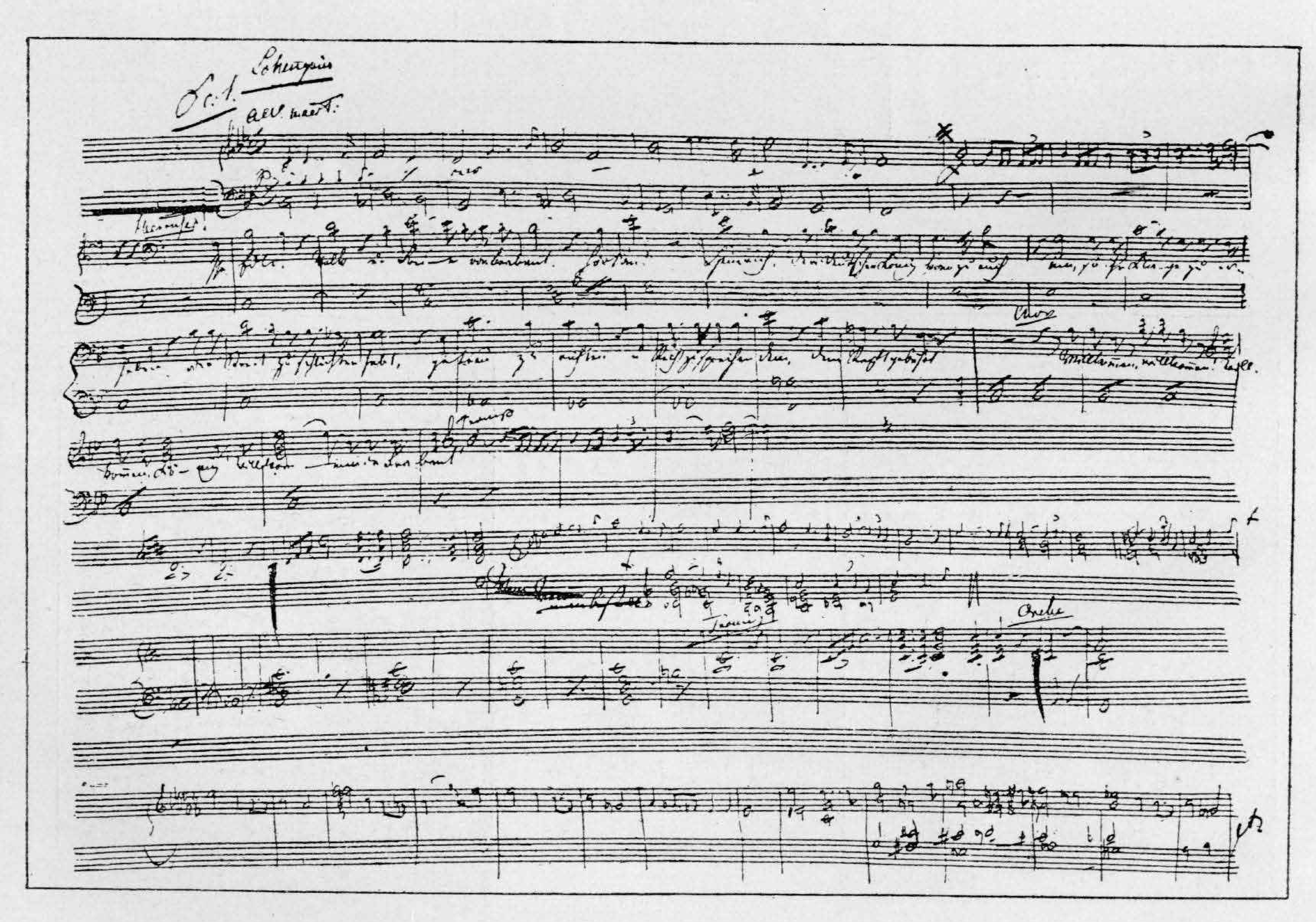

Gustav Havemann


Gerd Kärnbach

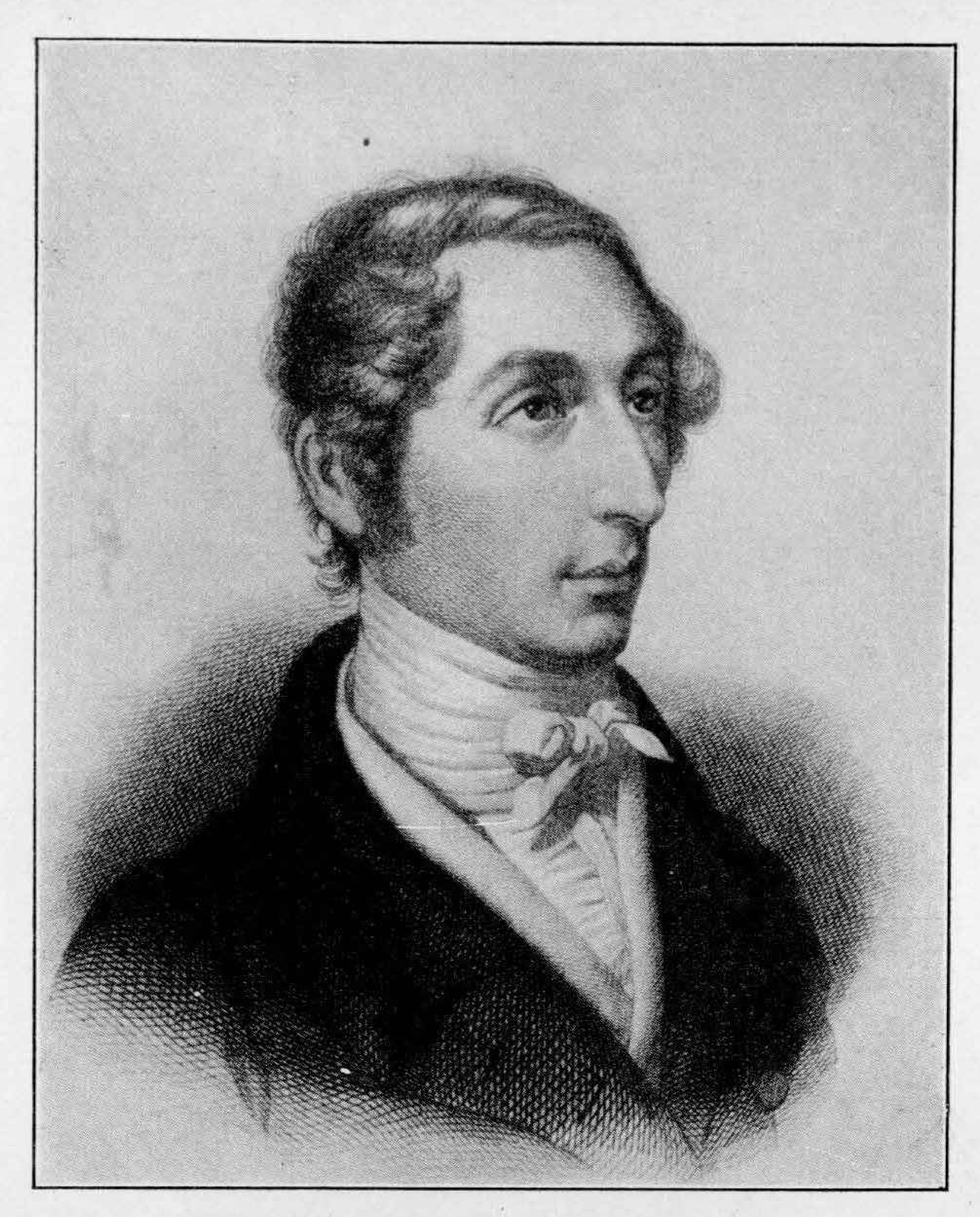
DER PRÄSIDIALRAT DER REICHSMUSIKKAMMER



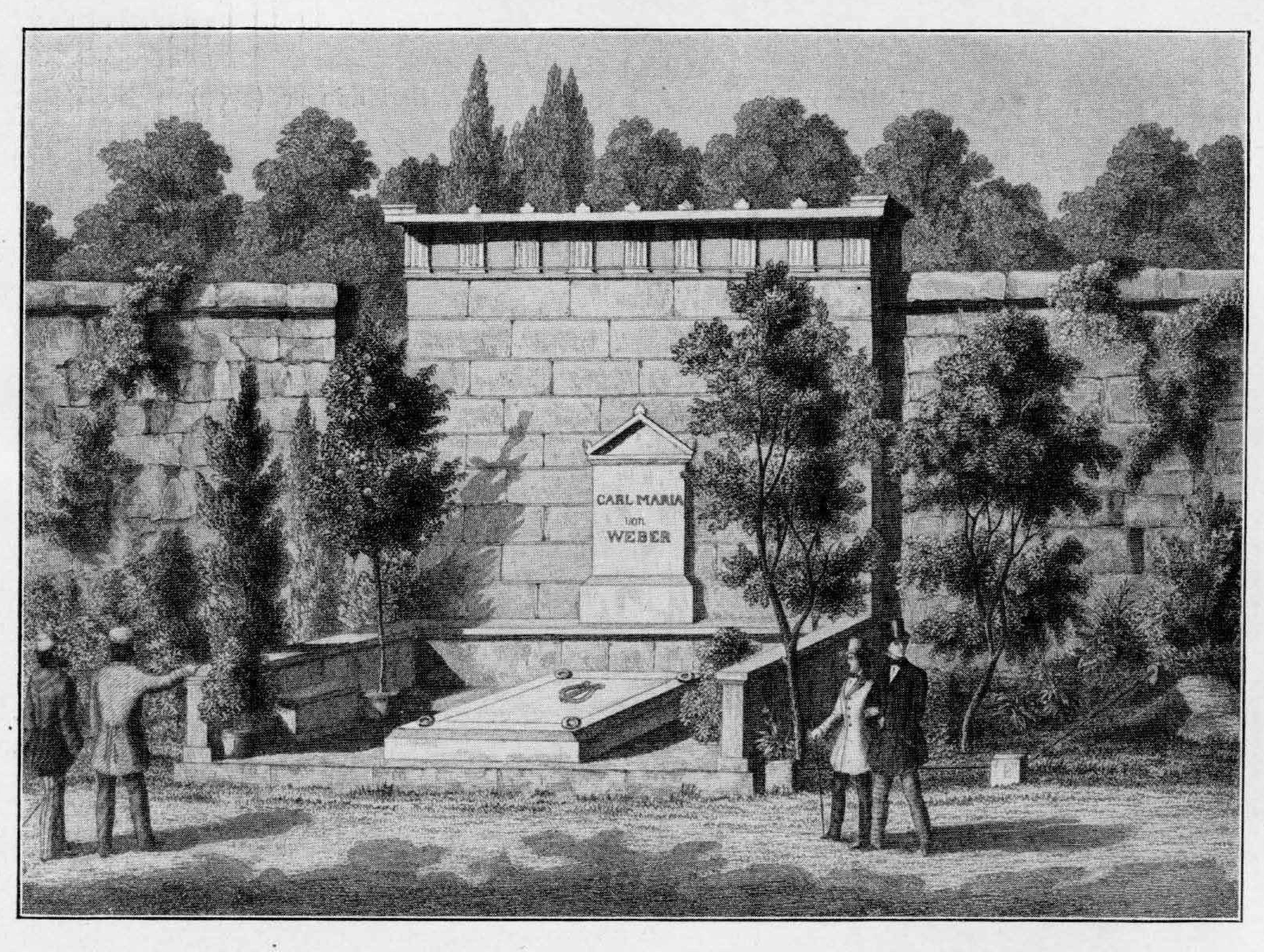
Wagners Wohnhaus in Groß-Graupe, das sogenannte Lohengrin-Haus (1846)
Mitte Mai 1846 zog Wagner für drei Monate aufs Land zwischen Pillnitz und Pirna. Hier begann er die Komposition des »Lohengrin«



Erster Entwurf zur Musik des »Lohengrin« (1846)



Carl Maria von Weber
Gemälde von C. Vogel (1823)



Carl Maria von Webers Grab auf dem katholischen Friedhof in Dresden



Joseph Haydn
Stich von C. Pfeiffer nach einer Zeichnung von V. G. Kininger (1799)



Revers



Avers

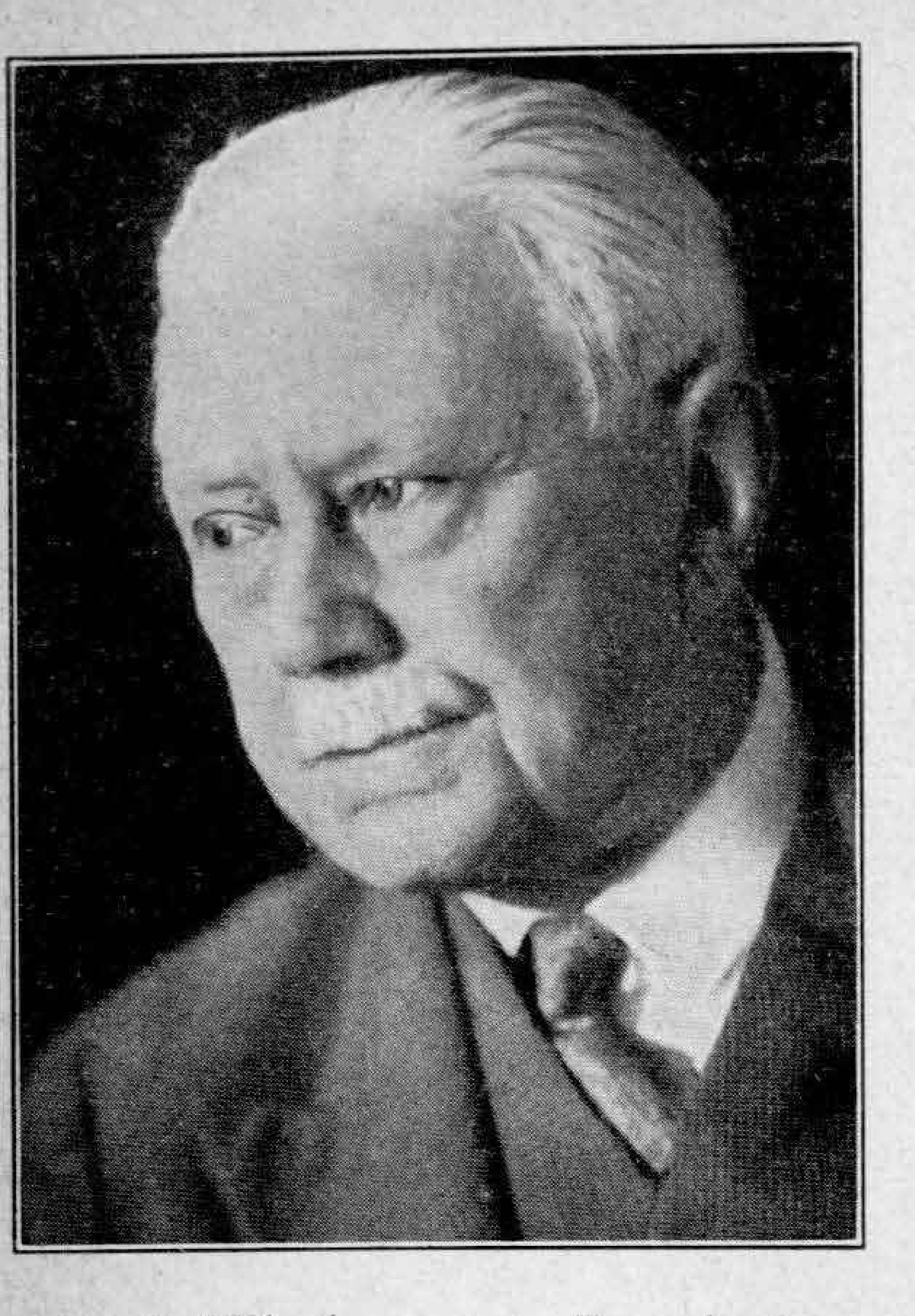
Medaille von N. Gatteaux

Transozean, Berlin

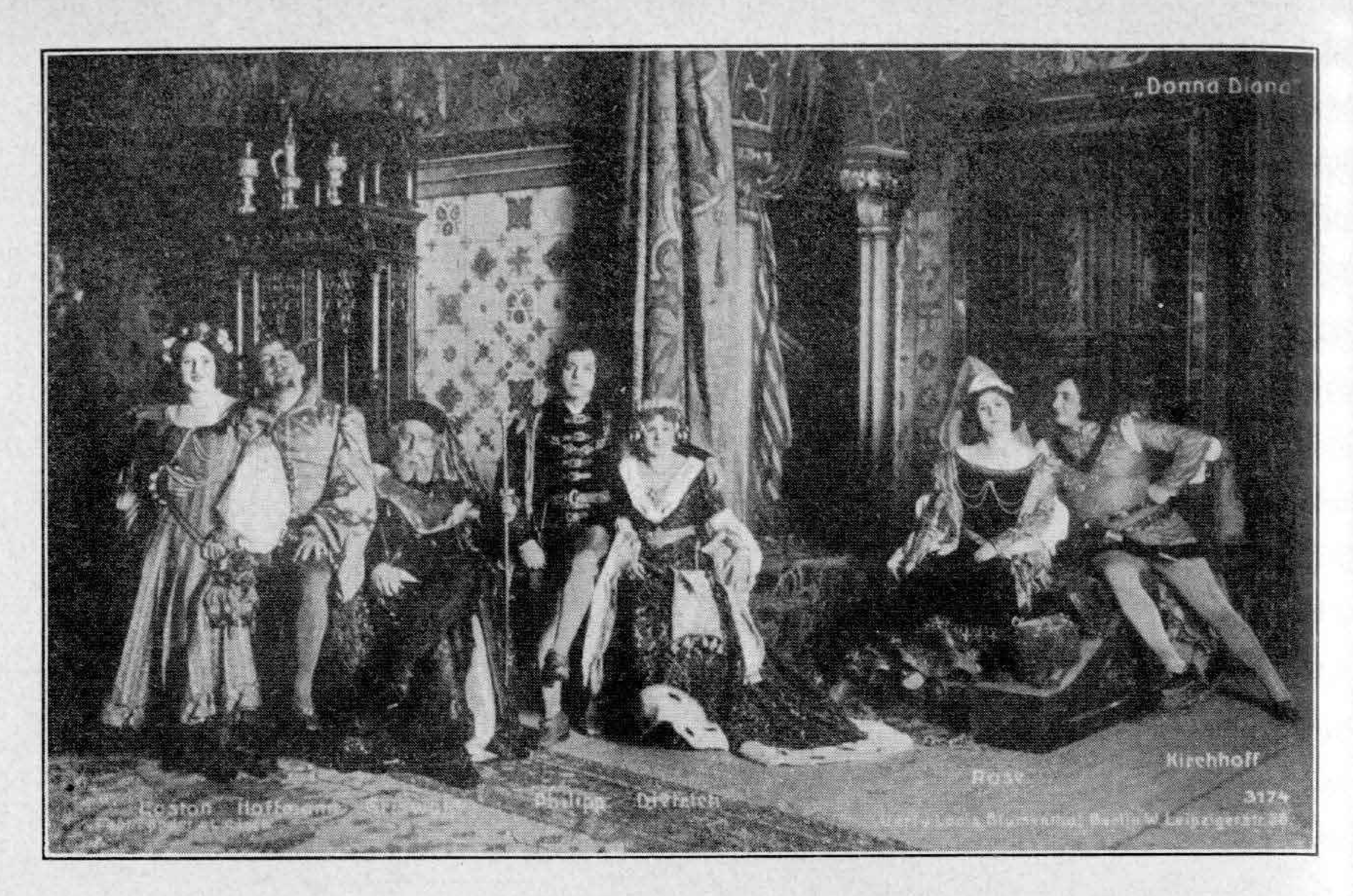
BERNHARD SCHUSTER †

zur Zeit der Gründung der »Musik«

60 jährig, am 26. März 1930



Emil Nikolaus von Reznicek



»Donna Diana« 4. Bild
Aufnahme von der Aufführung der Kgl. Oper 1908
(Rothauser Hoffmann, Dietrich, Philipp, Kirchhoff)

»Donna Diana« 1. Bild (1933)
Entwurf von Benno von Arent



Phot. Atelier Binder

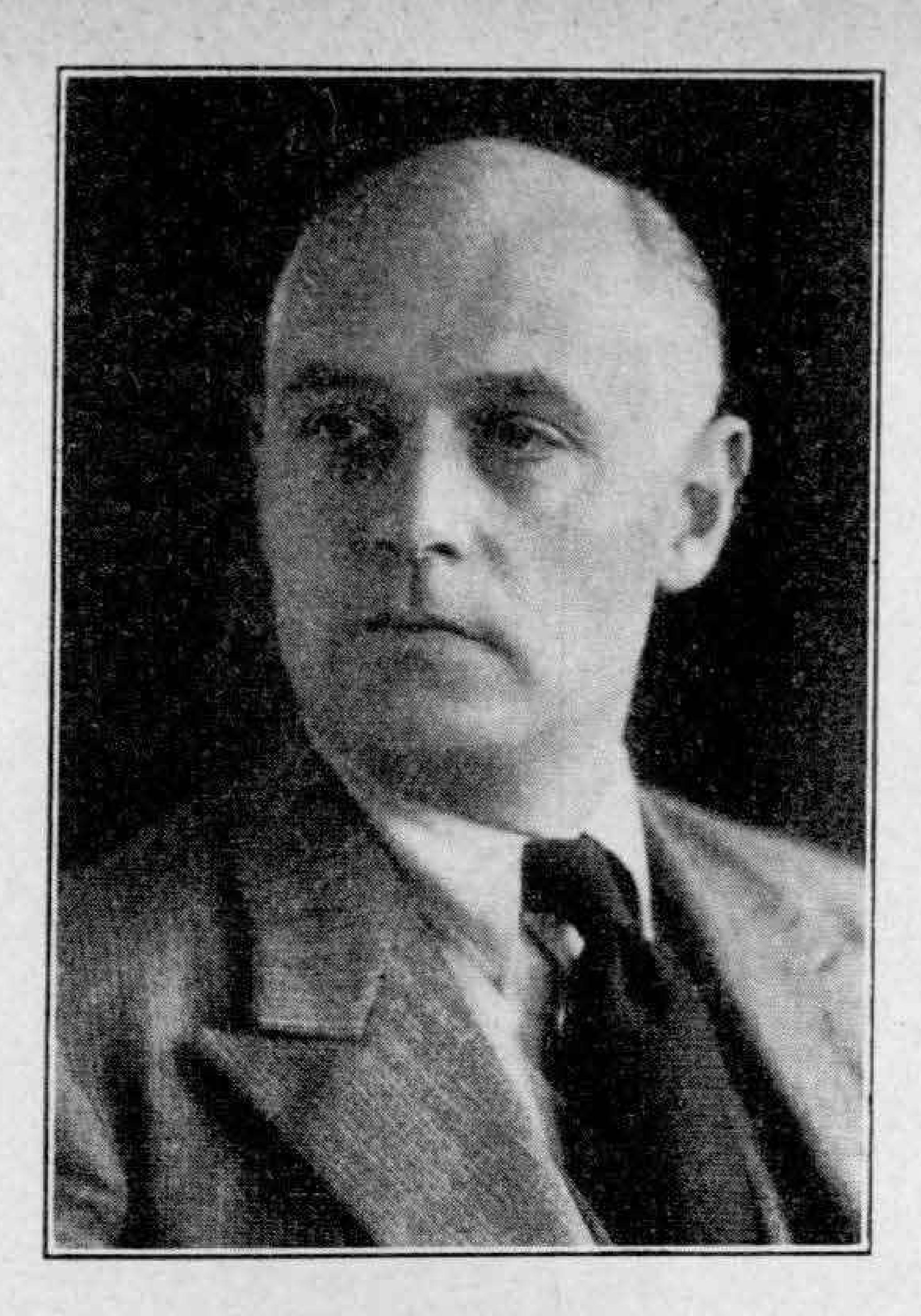
Rosalind v. Schirach



Das Steiner-Quartett



Wilhelm Furtwängler
stellv. Präsident u. Präsidialrat
der Reichsmusikkammer



Heinz Ihlert
Geschäftsführer

Hugo Wolf, Vorspiel zum Corregidor



Fot. Kreutzer

Baldur von Schirach,
Reichsjugendführer

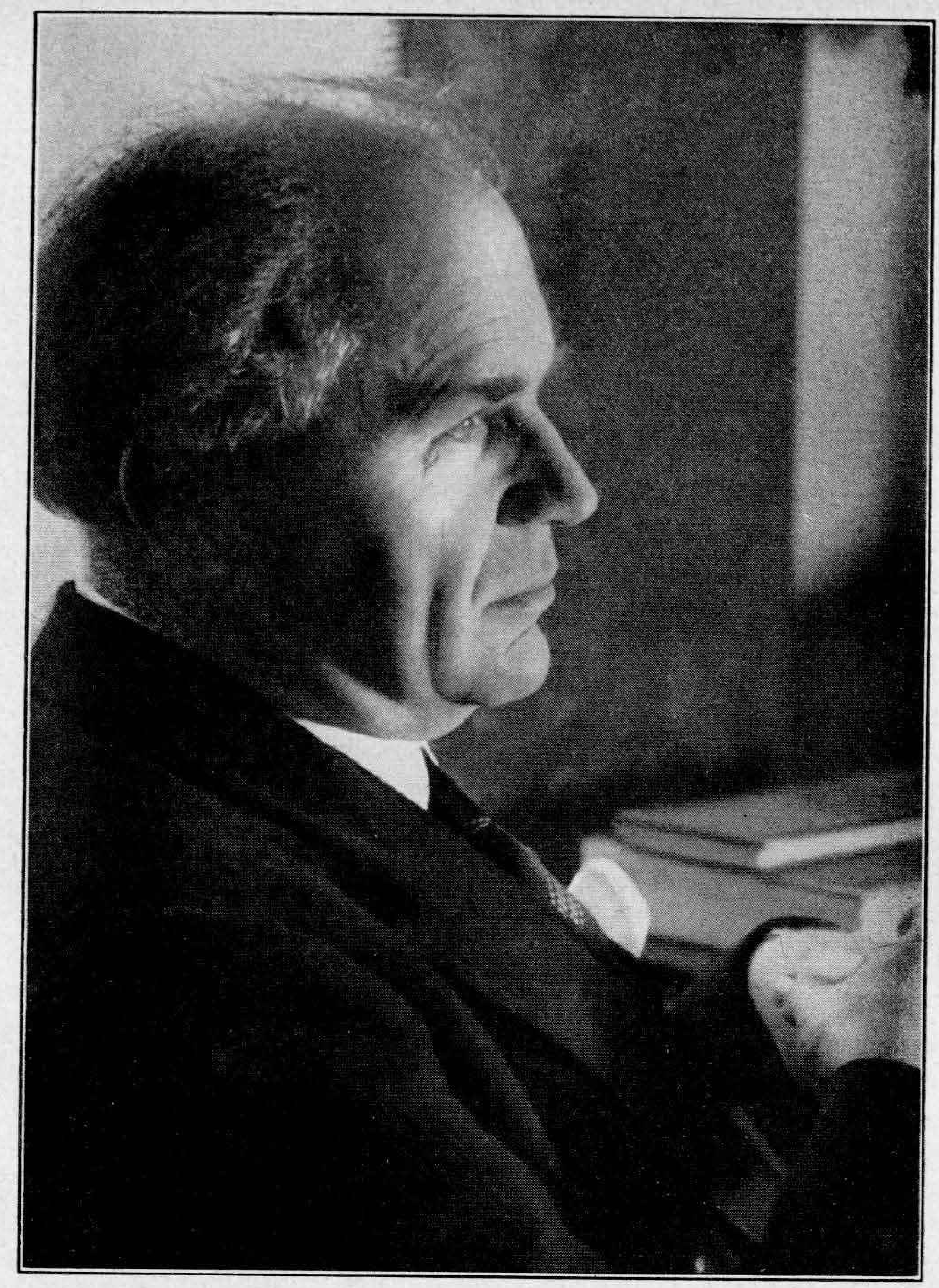


Fot. Kreutzer

Obergebietsführer Willi Körber
Leiter der Schulungsabteilung und Kulturarbeit in der Reichsjugendführung

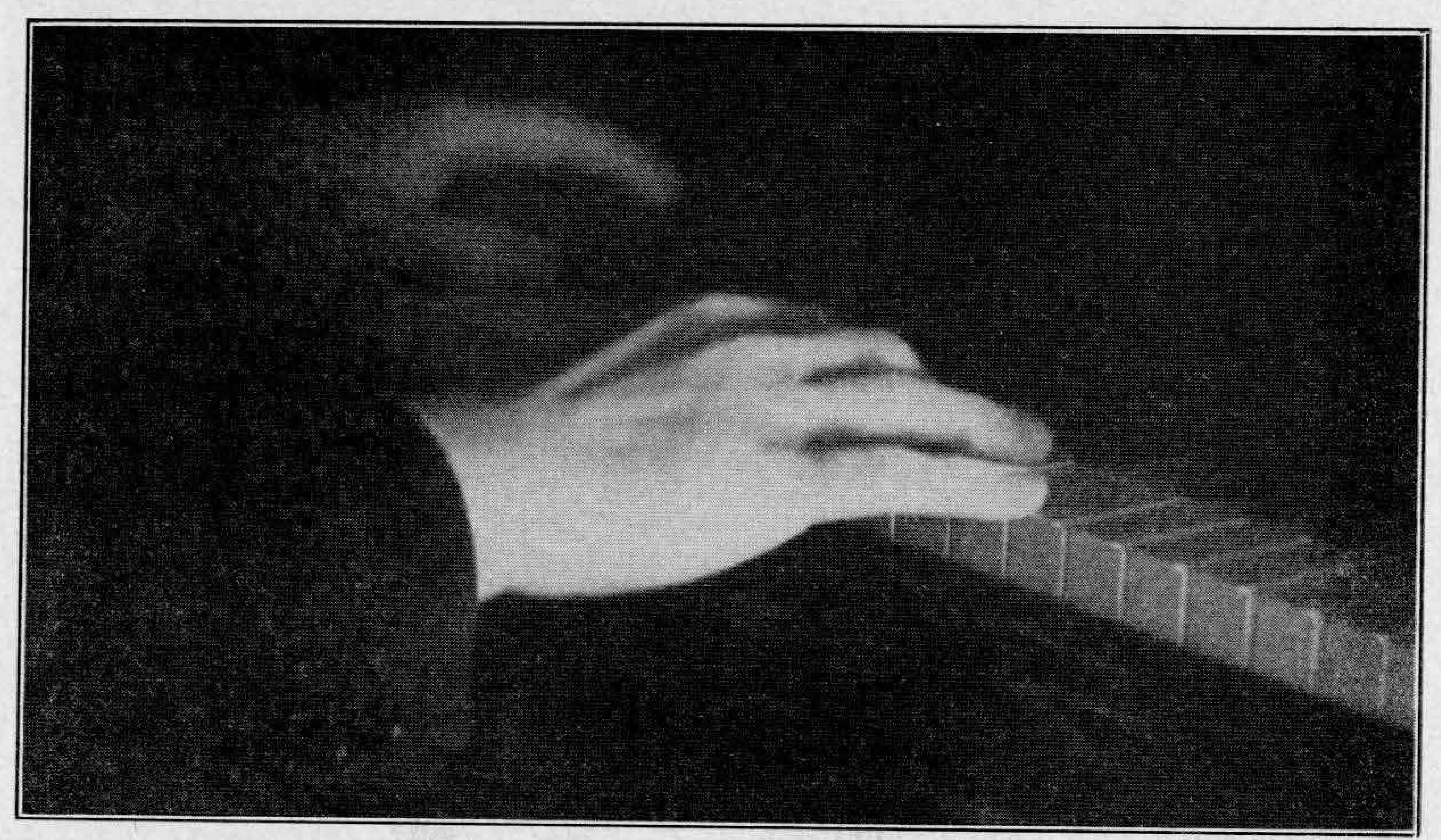


Der Führer in dem Klavierabend von Wilhelm Backhaus
am 1. Juni 1933 in der Philharmonie zu Berlin



Fot. L. Hartung

Wilhelm Backhaus



Fot. L. Hartung

Die Hände des Pianisten Wilhelm Backhaus

Hochwohlgeborener Herr
Universitäts-Professor!

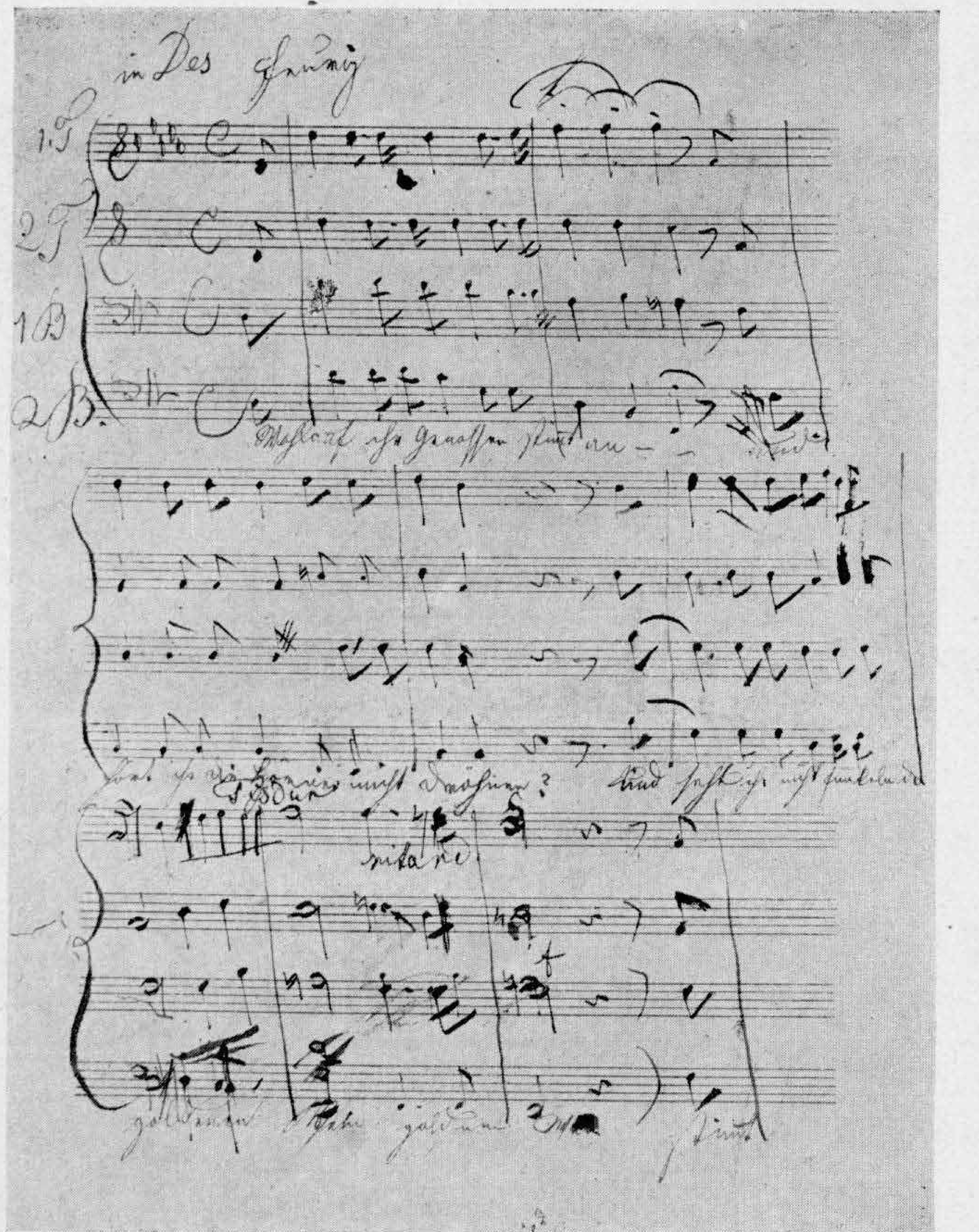
Danke sehr für Ihre Liebenswürdigkeit, u. bitte auch in Zukunft mir ein Gönner bleiben zu wollen.

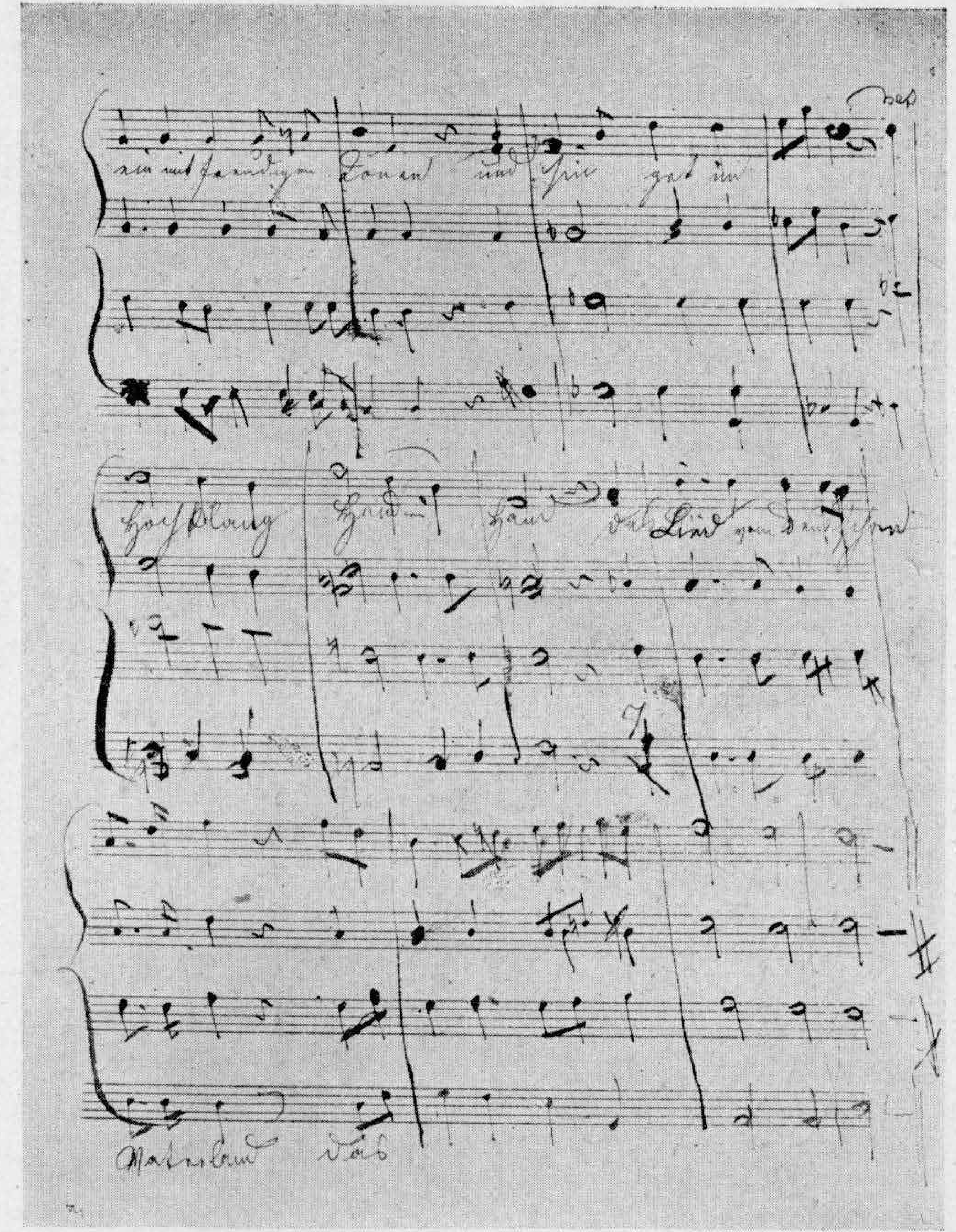
An ein Kommen meinerseits ist nicht zu denken; bin ja stets krank. Im Winter hatte ich die Wassersucht; die Geschwulst an den Füßen stellt sich noch oft ein. Zur Erholung bin ich jetzt in Steyr. Bin sehr schwach!

Mein einstiger Schüler u. Freund Mottl gehört unter jene die mich ganz verlassen haben. Schon ein Jahrzehnt hat er nichts mehr von mir aufgeführt; das Te Deum damals nicht einmal mit Orchester. In tiefster Verehrung und mit Hochachtung

Steyr, 29.8. 1893. Dr. A. Bruckner m.p.

Ein unveröffentlichter Brief Anton Bruckners
an den Heidelberger Universitätsmusikdirektor Philipp Wolfrum





Erste und zweite Partiturseite „Lied vom deutschen Vaterland" (für Männerchor) von Anton Bruckner